KWARTALNIK

MUZYCZNY

1932



Tom IV

WARSZAWA

№ 16

LIPIEC-PAŹDZIERN.

Roman Palester (Warszawa)

KRYZYS MODERNIZMU MUZYCZNEGO

Zamieszczony w № 9-tym „Kwartalnika” artykuł p. Michała Kondrackiego p. t. „Modernizm i moderniści”, poruszył—szczególnie w swym końcowym poświęconym muzyce polskiej ustępie—ogromny splot zagadnień z najrozmaitszych dziedzin od „czystej” estetyki zacząwszy, a na „polityce” muzycznej skończywszy. Doskonale się stało, że te tak skomplikowane kwestje, będące dotychczas niemal wyłącznie domeną teoretyków, zostały poruszone przez muzyka-praktyka. Kilka prostych a bardzo trafnych określeń fachowych (poza pewnemi niedociągnięciami w tej dziedzinie, o których będę miał sposobność mówić w dalszym ciągu), cały nastrój rzeczy odczuwanej, a nietylko referowanej, uczuciowa choć nieco naiwna pointe'a zakończenia, wreszcie co najważniejsze, twórcza postawa wobec przyszłości, chęć określonego, świadomego jej kształtowania w przeciwieństwie do dotychczasowego laisser-faire'yzmu, sprawiają, że się ten artykuł czyta i myśli o nim z przyjemnością.

Byłoby też wskazane, ażeby w kołach najbardziej zainteresowanych, w kołach twórców i wykonawców owej muzyki w Polsce, artykuł ten spowodował jakąś szerszą wymianę zdań i doprowadził do przewentylowania wielu zagadnień związanych z nową muzyką: zagadnień programu, szkoły, wychowania szerszych kół słuchaczy, nowych form apercepcji, wreszcie związanego z tem wszystkiem ogólnego kryzysu muzyki, trudnego do sklasyfikowania, ale tem niemniej odczuwanego wszędzie dotkliwie w ostatnich latach.

Większość bowiem naszych artystów do dziś dnia jeszcze nie okazuje zrozumienia dla tych spraw. Niedbałość i pogarda, z jaką mówią o sprawach „polityki” muzycznej świadczy, być może, pięknie o ich pracy twórczej, ale nie świadczy równie dobrze o ich zmyśle rzeczywistości i celowości ich wysiłków. Są u nas po dziś dzień muzycy, wyznający hasło „sztuki dla sztuki”, nie mający najmniejszego poczucia społecznej odpowiedzialności, pragmatycznego związku pomiędzy swą pracą, a przewodnią myślą swego pokolenia, są po dziś dzień ludzie,

którzy swój stosunek do zbiorowości opierają na nietzsche'ańskim postulacie wolności jednostki wybitnej, którzy swój „bezzasadny, niehistoryczny, nieuświadomiony żywot biorą za normę istnienia" [1]), ludzie, dla których sfera ich subjektywnego stosunku do tworzonego dzieła niema żadnego związku ze sferą gromadnego odczuwania muzyki; ludzie, którzy na jedyną swą obronę mają to, że tak właśnie a nie inaczej „czują". Za tym parawanem szczerości uważają się za nietykalnych. Nie myślę o tem, że sama szczerość pobudek, nie jest, przynajmniej w tej płaszczyźnie rozważania, żadnym plusem, że jest to poprostu tylko „conditio, sine qua non", warunek, który sam przez się nie może być uzasadnieniem i usprawiedliwieniem pracy jednostki [2]). Trudno wyrazić całe niechlujstwo moralne podobnego rozumowania i odczuwania. Z perspektywy tak niewielu dziesiątków lat, cała ta ideologja kapłaństwa, nieodpowiedzialności i pogardy dla „tłumu"—której niedobitki zachowały sie niestety do dziś—nietylko nie wytrzymuje krytyki, ale robi wrażenie jakiegoś żałosnego szlendrianu, którego nie podobna traktować poważnie.

Stanowisko to jest już obecnie na zachodzie najkompletniej przezwyciężone. Same czysto zewnętrzne przyczyny, potężny rozrost organizacji zawodowych, wspólna obrona praw autora do jego dzieła i ogólny rozwój kooperacji w gromadzie ludzkiej zmienił kardynalnie stosunek artystów do zbiorowości. Ale niewątpliwie stokroć mocniej i głębiej podziałały na subtelną psychikę artystów, utajone do czasu, podświadome, kiedyindziej znów tętniące świadomością, ale tkwiące w każdym bez wyjątku, ożywcze korzenie solidarności biologicznej i socjologicznej.

Nie trzeba poczucia jej czerpać aż z pism Proudhon'a, Augusta Sorel'a czy literackich koncepcji Taine'a lub Brzozowskiego; samo życie narzuciło nam najgłębsze i najbardziej celowe poczucie współpracy i współdziałalności, każąc nam przeżywać kataklizmy, starcia i długotrwałe depresje stawiające pod znakiem zapytania nietylko sens całej naszej europejskiej kultury, ale i sens najprostszych pojęć. Coraz częstsza krytyka ciasnego systemu poznania racjonalistycznego, a raczej scjentycznego, do jakiego przyzwyczaił nas koniec wieku XIX., poczucie niewystarczalności czysto intellektualnej formy poznawczej, sprowadziło odrodzenie tęsknot religijnych i dążeń do hierarchicznego, absolutystycznego ustroju gromady ludzkiej. W rezultacie dają się dziś

---

[1]) Brzozowski, Legenda Młodej Polski.

[2]) Z kwestją szczerości łączy się bezpośrednio druga: kwestja stosunku poziomu „ideologicznego" (jeśli można się tak wyrazić) do poziomu rzemiosła kompozytorskiego. Byłoby interesującem, zastanowić się do jakich wynaturzeń dochodzi u poszczególnych jednostek w wypadkach wielkich różnic w poziomach tych czynników.

coraz częściej odczuwać tendencje do powrotu do ustroju wzorowanego na ustroju gromady średniowiecznej, do „porządku Bożego", do autorytetu i do wyraźnie zakreślonych norm i sfer działania. Przewrót w Rosji i odrodzenie katolicyzmu we Francji, całkowita przebudowa ustroju Italji w duchu syndykalizmu, coraz wyraźniejsze rezygnowanie z nietykalnych, jak się przedtem zdawało i fundamentalnych zdobyczy „liberalnego" wieku XIX-ego, ciągłe podwyższanie barjer celnych w celu wytworzenia idealnego, samowystarczalnego państwa i tworzenie barjer duchowych między poszczególnemi narodami, dzielonemi przez potworną hypertrofję nacjonalizmów, to są wszystko objawy dobre czy złe, piękne czy nędzne, objawy tej wielkiej przemiany.

Nie tu miejsce rozważać, co się stało, ogólnie biorąc, ze sztuką w tych zmienionych warunkach. Trzeba natomiast stwierdzić, że jeśli o muzykę chodzi, to najżywsze zainteresowanie ogólną kulturą muzyczną, przyszłością naszej muzyki i najgorętsze starania nawiązania kontaktu z szerszym kręgiem słuchaczy i odbiorców wystąpiło u kompozytorów modernistów. Myślę, że nie było to jednak spowodowane wyłącznie powyższą zmianą pozycji jednostki w zbiorowości, powstało to także przez pewne niebezpieczeństwo osamotnienia, grożące sztuce współczesnej, niebezpieczeństwo, które zresztą wcale nie zostało zażegnane i któremu poświęcę w dalszym ciągu znaczną część niniejszych rozważań.

Narazie chciałbym jedynie stwierdzić, że nie można dziś pisać o nowej muzyce, jak to uczynił p. Kondracki, nie wspominając wcale o potężnym ruchu w kierunku rozszerzenia kręgu słuchaczy, o dokonywanych w Niemczech przedewszystkiem, próbach przeniesienia punktu ciężkości słuchania muzyki z sal koncertowych do domów prywatnych, czy to za pomocą tak rozpowszechnionych radjofonów, czy za pomocą muzyki pisanej specjalnie dla wykonania przez dyletantów, „muzykujących" tylko dla siebie czy dla swojego małego kółka, nie można nie wspomnieć o tak ważnych próbach zatarcia granicy pomiędzy słuchaczem a wykonawcą i o muzyce pisanej specjalnie dla dzieci celem wychowania kadr słuchaczy rozumiejących i czujących nową muzykę. Tak łatwo przecież zaobserwować można we wszystkich fachowych pismach za granicą najżywsze zainteresowanie kompozytorów dzisiejszych temi kwestjami. Krenek, Milhaud, Haba, Hindemith, Schönberg są tymi, którzy walczą nietylko swoją muzyką o zmianę istniejącego stanu rzeczy, którzy nie wahają się podjąć pracy publicystycznej, pedagogicznej, nie wahają się pisać utworów dla „laików" [3] (niezależnie zresztą od dzieł

[3]) Por. przedmowę Hindemitha do kantaty „Frau Musica".

pisanych w starym porządku rzeczy), którzy zdają sobie sprawę ze społecznej doniosłości swej pracy. I u nas nie brak ostatnio przykładów z tej dziedziny. Najgorętsze zainteresowanie i czynny współudział Karola Szymanowskiego w dziele reorganizacji szkolnictwa muzycznego w kraju, jego ostatnie wynurzenia na temat roli muzyki w życiu zbiorowem, stanowią dla nowego pokolenia muzyków, piękny przykład, jak należy dziś pojmować rolę „wyzwolonego artysty". Niewątpliwie też objawem przejęcia się wpływem jego postawy jest artykuł p. Kondrackiego, który był dla mnie pretekstem do niniejszych rozważań.

* * *

Przedewszystkiem więc kilka sprostowań z dziedziny faktycznej. Zakres pojęcia „modernizm" jest w artykule p. Kondrackiego mocno ścieśniony; można to wytłómaczyć chyba tylko brakiem dystansu i zbyt już osobistymi gustami Kondrackiego-kompozytora. Należy zwrócić uwagę, że w dziedzinie muzyki słowo modernizm nie sugeruje nam odrazu pewnej ściśle określonej postawy, pewnego drobiazgowo wspólnego wszystkim nastawienia (znaczenie jakie termin „modernizm" posiada n. p. w Kościele katolickim) a poprostu zaznacza tylko, najogólniej biorąc, posługiwanie się pewną sumą doświadczeń i zdobyczy w dziedzinie ściśle technicznej. Nie można przecież pisać, że zasadniczą cechą modernizmu jest politonalność, i to w piśmie przeznaczonem dla fachowców. Pominąwszy znów, że można tu mówić tylko o pewnym odłamie, a nie o „modernizmie" jako całości, istnieją przecież inne cechy lepiej i dokładniej określające istotne rzeczy. Klasyczny okres politonalności, to Milhaud w okresie powstania „Saudades do Brazil", „Ballady", „Stworzenia świata", czy „Maszyn Rolniczych". Należy mieć dla tych utworów szacunek, jako dla rzeczy, które na drodze rozwojowej nowej muzyki musiały być napisane, a które przeminęły bez większego wpływu (i co gorsze bez większej ilości wykonań), jako, że politonalność była tam stosowana sztucznie i po doktrynersku. Wystarczy przejrzeć którykolwiek z tańców z cyklu „Saudades do Brazil", aby stwierdzić, jak mechaniczne, niecelowe i pokrywające sztucznie inne braki, jest to uporczywe prowadzenie melodji i akompanjamentu w ciągle tych samych dwóch różnych tonacjach (to właśnie ta obowiązkowa „fałszywa nuta", o której mówi p. Kondracki).

Lata 1918—1925 były wogóle widownią wszelkich możliwych prób w tej dziedzinie. Codziennie pojawiały się nowe utwory odrazu okrzyczane za genjalne, a pełne niesłychanej naiwności. W ciągu niewielu lat nieomal cała ta produkcja została zapomniana i dziś na palcach wyliczyć można pisane tą techniką utwory z owego czasu, któreby się utrzymały

w repertuarach poważnych koncertów. Natomiast politonalności u Strawińskiego, znacznie wcześniejsze, aniżeli u Milhauda i całej „szóstki“ (Święto Wiosny, klasyczny frazes klarnetów z Petruszki, od którego ten cały ruch właściwie się zaczął) posiadają przelotnie tylko w kilku miejscach charakter wyraźnie odrębnych tonacji, pozatem używa on politonalności dla nadania specjalnego kolorytu całej masie orkiestrowej (wstęp do „Święta Wiosny“), lub dla otrzymania pewnych swoistych plam dźwiękowych, co oczywiście nie jest politonalnością w tym sensie, w jakim tego terminu używa p. Kondracki. Jeżeli wolno już dziś z perspektywy tak niewielu lat te rzeczy zreasumować, to należałoby stwierdzić, że ta właśnie politonalność „kolorystyczna“, stosowana w celu wzbogacenia palety orkiestrowej jest trwalszą i szerzej stosowaną zdobyczą, aniżeli politonalność ściśle harmoniczna, której hałaśliwe, okrzyczane eksperymenty z lat 1918—25, poszły z małymi wyjątkami w kompletne zapomnienie. Spotyka się w harmonice dzisiejszej jako pozostałość po tamtym okresie akordowe kombinacje dwóch dalekich tonacji jak n. p. oklepane już połączenia C i Fis albo H i F (już Strawiński przekonał się że połączenia w tym stosunku brzmią najlepiej) a jak to wygląda kiedy jest stosowane bez przerwy i bez pokuszenia się przynajmniej o jakieś warjanty można łatwo przekonać się na utworze takim, jak „Sonata Rustica“ A. Tansmana, która jest w całości jednem wielkiem i nudnem współbrzmieniem tonacji F i H; — rezultat jest żałosny [4]).

To wszystko byłoby jednak drobiazgiem. Gorsze jest całkowite niemal pominięcie Schönberga i jego szkoły, czego, jakiegoby się nie było osobiście zdania o Schönbergu, w tego rodzaju artykule robić nie wolno. Jeżeli się modernizmem nazwie reakcjonizm, po linji którego poszli ostatnio Strawiński, Hindemith czy Casella, to można Schönberga nie wstawiać do tej galerji modernistów, ale trzeba przecież powiedzieć, że to on wyciągnął z jedyną odwagą najostatniejsze konsekwencje z wielkiego rozwoju harmoniki funkcyjnej, że on pierwszy bezpośrednio potem zaczął szukać nowych środków wyrazu, że w zastosowaniu do jego muzyki padł po raz pierwszy termin atonalność. I jeżeli nawet, jak to się dziś często słyszy, on i jego szkoła są w ślepym zaułku ciągłego błądzenia i szamotania się, jeżeli pozostaje im istotnie

---

[4]) Znaną jest rola, jaką we wszystkich prawie rodzajach politonalności odgrywa budowa klawiatury fortepianowej. Tam gdzie ona tej roli nie odgrywa, poczucie odrębnej tonalności poszczególnych głosów zaciera się (zatem niema całego „pieprzyku“ wrażenia politonalności) co można bardzo łatwo stwierdzić n. p. w muzyce Hindemith'a, która pomimo tonalnych końcówek i pozornie politonalnego prowadzenia głosów, jest jednak zdecydowanie atonalna.

albo powtarzać się, albo się cofać [5]), to jednak praca ich i wysiłki dla nowej muzyki były pierwszorzędnej wagi i zasługiwały na omówienie. W dalszym ciągu niesłuszne jest zupełne pominięcie muzyki ćwierćtonowej i „beztematycznego“ stylu Haby [6]), którego utwory poczęte w konsekwencji doświadczeń Schönberga, bez względu na to czy udane czy nieudane, są jednak ze wszech miar interesującym i koniecznym wysiłkiem rozszerzenia kręgu współczesnych możliwości, pozatem mniejsze przeoczenia, jak n. p. muzyki Hauera, która ma w sobie pomimo doktrynerstwa pewien „elan“ muzykancki, nakazujący mieć dla niej szacunek. Tak więc szczególnie przedstawienie stanu i zdobyczy muzyki niemieckiej wypadło niemal karykaturalnie, tembardziej, że obok słów, które mogą się odnosić tylko do epigonów Hindemitha znalazło się nazwisko Weberna, którego muzyka, pomimo mocnej struktury formalnej polega niemal w całości na nastroju i subtelnych wibracjach barw i której najkompletniej obce jest choćby najmniejsze poczucie tonalności, a zatem i politonalności.

Na całkowitą aprobatę zasługują natomiast te ustępy artykułu p. Kondrackiego, w których mówi o przeżywaniu się stylu symfonicznego, barw mieszanych i coraz dobitniejszem przychodzeniu do głosu małych, solistycznie traktowanych zespołów. Obok słusznie podkreślonego zjawiska dewaluacji sztuczek i pomysłów instrumentacyjnych, do osiągnięcia których wystarczy w gruncie rzeczy trochę pojętności i sprytu i obok momentów natury czysto praktycznej, które jak wszędzie, tak i tu mają swoje znaczenie, główną rolę gra tu pewna specyficzna „niewystarczalność” barwy instrumentalnej. W epoce ciągłego powtarzania postulatu „rzeczowości” słyszy się coraz częściej pogląd, że barwa instrumentalna jest czemś nieistotnem, że niepotrzebnie zaciera kontury i zwraca uwagę słuchacza w złym kierunku.

Niestety jaskrawa skrajność tego poglądu i jego zbyt demagogiczne stosowanie w praktyce odbiera mu tę odrobinę słuszności, jaką oględnie wyrażony i stosowany, niewątpliwie posiada. Tak samo ujęcie pozycji

---

[5]) O ile sam Schönberg i jego starsi uczniowie, jak Berg i Webern trwają dalej w raz zajętej pozycji, rzucając się jedynie na coraz mniej ciekawe (niestety tylko „ciekawe“) i coraz bardziej antimuzyczne eksperymenty o tyle młodzi zdecydowanie cofają się z tego bezdusznie estetyzującego stanowiska i szukają łączności z szerszemi kołami słuchaczy. Za przykład może tu służyć droga rozwojowa H. Eislera i porównanie jego „chórów robotniczych“ i kantat (por. „Tempo der Zeit“) z Sonatą fortepianową op. t.

[6]) Niezwykle interesujące, choć niepozbawione sztuczności są jego wywody o tkwiących w chrystanizmie źródłach wszystkich dotychczasowych form muzycznych, o stylu beztematycznym jako odpowiedniku istotnej wolności człowieka i o nietwórczej, kompromisowej postawie wszelkiego reakcjonizmu (artykuł dyskusyjny w Anbruch'u, grudzień 1929).

Strawińskiego i jego znaczenie dla nowej muzyki jest naogół słuszne poza ujęciem jego ostatniego, reakcjonistycznego, okresu twórczości, na który złożyło się zbyt wiele, zbyt skomplikowanych przyczyn, aby go można było nazwać poprostu „nieszczęśliwym pomysłem". O ile przymiotnik „nieszczęśliwy" w tym wypadku może być tematem dyskusji, o tyle odnośny rzeczownik jest zupełnie bezsporny i chcę wierzyć, że znalazł się w tej definicji jedynie przez niedopatrzenie.

Tak mniejwięcej przedstawia się ta strona kwestji, której poświęcił p. Kondracki lwią część swoich—w ogólnych zarysach słusznych i celowych — rozważań.

* * *

W pierwszej części niniejszej pracy wspomniałem o grożącem nowej muzyce, niebezpieczeństwie osamotnienia i znalezienia się mimo wszelkich usiłowań, w powietrzu, bez słuchaczy, bez tej szerokiej ławy ludzi głodnych wrażeń artystycznych, bez tej koniecznej podniety twórczości, jaką stanowi poczucie, że się jest komuś do czegoś potrzebnym. W istocie niebezpieczeństwo to w coraz większym stopniu zagraża nowej muzyce. Muzykolodzy i publicyści muzyczni, zapisujący Himalaje papieru na tematy mało lub zgoła nieaktualne, nie chcą niestety (z bardzo małymi wyjątkami) poświęcić choć części swych cennych uzdolnień i wiadomości badaniu, djagnostyce i ewentualnym próbom terapji tych wszystkich chorób i niedomagań naszej muzyki, które będę się starał przynajmniej naszkicować zlekka w poniższym ustępie.

Bezspornym bowiem, coraz częściej w ostatnich latach spotykanym faktem jest rosnący zanik zainteresowania publiczności nową muzyką. Niezależnie od ogólnie zmniejszonego znaczenia sztuki, od przyczyn ekonomicznych [7]), spotykamy się coraz częściej ze zdecydowanie wrogą postawą nawet wśród potrzebujących i rozumiejących muzykę sfer inteligencji i wielkomiejskiego mieszczaństwa. Stajemy przed dylematem, dla kogo ta sztuka istnieje, jakich warstw społecznych ich twórcy są wyrazicielami, jakim sposobem doszło do rezygnacji z tej najpiękniejszej i najbardziej charakterystycznej właściwości muzyki, mianowicie jej powszechności, jej „popularności" która w poprzednich okresach dzie-

---

[7]) Wpływ stosunków ekonomicznych na muzykę odbija się przecież w dziedzinie organizacji ruchu koncertowego, w dziedzinie wydawnictw i t. d. Niektóre z tych dziedzin jak n. p. opera nigdy nie mogą być zorganizowane na zasadach racjonalnego gospodarstwa handlowego ponieważ nie przynoszą efektywnych korzyści finansowych i wymagają subwencjonowania przez państwo, samorządy, organizacje czy prywatne osoby. Ogólne zubożenie i ograniczenia w gospodarstwie publicznem w dobie obecnego kryzysu doprowadziło do ostrego kryzysu opery, z którego mimo najdalej idących kompromisów, wyjście jest w tej chwili niemal niemożliwe.

jowych przełamywała nawet granice etniczne i psychiczne. Spróbujmy zastanowić się, jak się ta kwestja przedstawiała w historycznym rozwoju, w związku z rozwojem muzyki europejskiej do czasów najnowszych.

Jak wiadomo, muzyka średniowieczna jest w przytłaczającej większości swych form muzyką religijną i ta jej dziedzina odpowiada naszemu pojęciu muzyki poważnej, artystycznej. W wykonaniu jej bierze w zasadzie udział cała gmina katolicka, wszyscy, biorący udział w nabożeństwie. Muzyka ta jest tedy najpowszechniejszą sztuką i jako taka staje się coraz bardziej wewnętrzną koniecznością i potrzebą szerokich mas. A trzeba też zaznaczyć, że nie grała tu roli żadna aprioryczna „głęboka muzykalność“ poszczególnych narodów, że poprostu to rozpowszechnienie muzyki następuje tylko dzięki poparciu pierwszych papieży i Ojców Kościoła, którzy tworząc liturgję kościelną, zwrócili uwagę na zakorzenione gdzieniegdzie zwyczaje modlitw śpiewanych i przeznaczyli im szerokie zastosowanie w praktyce religijnej. Sprawa zaczyna się komplikować razem z komplikowaniem się sztuki muzycznej. Dla podołania nowym zadaniom stawianym przez kompozytorów są już wszędzie potrzebne zawodowe chóry, co oczywiście nie przeszkadza kultywowaniu dawnego chorału w liturgji, wskutek czego wykonywany jest powszechnie. Następuje reformacja; dzięki najściślejszemu związaniu muzyki z protestantyzmem położył Luter wspaniałe fundamenty pod gmach przyszłej kultury muzycznej Niemiec a właściwa protestantyzmowi swoboda form kultu odbije się w przebogatym rozwoju chorału protestanckiego, który jako całość pozostanie nazawsze najpiękniejszem objawieniem religijnego ducha. Dzięki reformacji w krajach północnych „powszechność“ muzyki religijnej trwała tak długo, dopóki się tam nie przesunął punkt ciężkości rozwoju muzyki do dziedziny sztuki świeckiej, t. j. do połowy w. XVIII-go. Inaczej w pozostałych krajach; odrodzenie dość późno odzywa się w muzyce i analogicznie do reformacji wyciska swoje charakterystyczne właściwości i na tej sztuce. W przeciwieństwie jednak do reformacji jest to ruch o piętnie arystokratyzmu duchowego i taki charakter subtelnej, głębokiej, dla kilku tylko jednostek, obznajmionych z kulturą starożytną (a raczej imaginujących sobie tylko jej znajomość) zrozumiałej sztuki, posiadają pierwsze próby monodji, dokonywane przez włoskich humanistów. Równocześnie wykonywanie muzyki świeckiej pociąga za sobą potrzebę gry na instrumencie, powstaje konieczność profesjonalizmu i ramy „powszechności“ muzyki zaczynają się zlekka zacieśniać. Jednak, jak wszystkie zdobycze sztuki renesansowej, jak wszystkie właściwości włoskiego odrodzenia promieniowały na całą Europę, tak i nowy styl muzyczny—choć w tempie o wiele wolniejszem, niż nowe style w architekturze, plastyce, lub literaturze—zmienił oblicze muzyki europejskiej. O ile jednak w ogromnej większości krajów euro-

pejskich muzyka operowa zostaje z przyczyn kulturalnych i finansowych zmonopolizowana na dworach panujących czy najwyższej arystokracji, o tyle Włochy posiadające wspaniale rozwiniętą warstwę bogatego, na wielowiekowych tradycjach kulturalnych opartego mieszczaństwa, kultywują tę muzykę w zakresie o wiele szerszym, co doprowadza w końcu do rozkwitu tej formy muzyki i powstania publicznego, dla wszystkich dostępnego teatru operowego. Rozwijająca się równocześnie muzyka instrumentalna istnieje też cały wiek z górą jedynie dla rozrywki małej warstwy „mecenasów“ i dopiero wiek XVIII wprowadza ją na normalne (w znaczeniu dzisiejszem) forum koncertowe, co nie przeszkadza oczywiście że powstaje ona aż do czasów Beethoven'a, najczęściej na zamówienie rozmaitych arystokratycznych amatorów. Powstanie teatru publicznego czy publicznych koncertów jest jednak zmianą mniejszą, niżby się napozór zdawało. Któż bowiem stanowi publiczność wypełniającą go?—oto ci sami dworacy, ta sama szlachta która dawniej wypełniała teatr dworski, ta sama arystokracja rodowa z odrobiną domieszki snobującego się mieszczaństwa. Nie mogło być przecież inaczej, skoro nie było zmiany stosunków społecznych. W międzyczasie, prócz zewnętrznej transplantacji opery włoskiej na grunt niemiecki, następuje (na mocnych fundamentach najgłębszej potrzeby muzyki, wszczepionej psychice niemieckiej przez reformację) w dziełach Bacha i Händla synteza zewnętrznych znamion stylu włoskiego z głębokim duchem muzyki niemieckiej, która odtąd przejmuje pierwszeństwo w dalszym rozwoju sztuki. Następuje czas kataklizmów i starć; rewolucja francuska w swoich dalszych perspektywach stwarza warstwę mieszczańską, której panowanie przybierze w ciągu XIX-go wieku charakter powszechny i której klęską będzie dopiero wojna światowa ze swemi następstwami. Ta właśnie warstwa społeczna w swoich „latach farysowskich“ miała muzykę Beethovena i Schuberta, dla niej narkotykiem była sztuka Wagnera, szamotaniem i pierwszym niepokojem Brahms, dekadencją i degeneracją Mahler, Reger i Schönberg. Ta warstwa burżuazji miejskiej jest do dziś dnia jedyną, potrzebującą muzyki poważnej. Nowych ludzi do dziś w salach koncertowych niema[8]). Ale i w ramach tej warstwy „do której należy“ muzyka XIX w. daje się już od czasów Beethovena i Schuberta zauważyć ciągłe zmniejszanie się kręgu odbiorców. O ile muzyka Beethovena była dostępna dla intelektualisty niemieckiego z czasów Schillera i Goethego, o tyle już muzyka Wagnera istniała dla mniejszego koła, tak jak czytanie Hegla wymagało większego przy-

---

[8]) Nie biorę pod uwagę prób dokonywanych w tej dziedzinie w Rosji sowieckiej. Interesujące jest, że muzyka młodych kompozytorów sowieckich na ogół posiada charakter akademicki i mało agresywny, tak pod względem ducha, jak i techniki.

gotowania, niż czytanie Schillera. W olbrzymiej, w swoim czasie, popularności Wagnera, tak wielką rolę grają przecież czynniki nie mające z muzyką wiele wspólnego. Jego rewolucyjna postawa początkowa, jego późniejsze, na anachronizmy wyglądające już dziś pisma teoretyczne i perypetje ideologiczne od „Kaisermarschu“ do „Parsifala“, to wszystko uczyniło z niego nieomal przewódcę narodu, i to w epoce olśniewających powodzeń tego narodu! Ale od tej pory już krąg odbiorców muzyki poważnej zmniejsza się w tempie proporcjonalnem do przyspieszonego tempa rozwoju muzyki. Przychodzi ożywcza reakcja z za Renu i z Rosji — aby zrozumieć muzykę impresjonistyczną trzeba już znać poprzednią. Potem pierwsze podmuchy „modernizmu“ — Strawiński — żywiołowy wstręt i głośne protesty tych, którym odpowiadał Debussy. Potem pozorne triumfy nowej muzyki dokonywują reszty — trzeba być poprostu fachowcem stale obracającym się w kole zagadnień dotyczących tej muzyki, ażeby móc odnieść się do niej tak, jak tego pragną jej autorzy. Lata powojenne są świadkami pustoszenia sal koncertowych, w których się wykonuje nową muzykę. Zamknięcie się w ślepem kole problemów dźwiękowych i formalnych, brak jakiejkolwiek muzyki okolicznościowej na szerszą skalę i tej, którą Niemcy nazywają „Gebrauchsmusik“, a bez której nie ma porozumienia z szerszą warstwą melomanów — oto czynniki które dokończyły ten smutny proces. Szersza publiczność zaspakaja głód muzyki w inny sposób, ale istotny krąg zagadnień nowych, prawdziwe zainteresowanie najnowszą twórczością jest jej zupełnie obce. Bo faktem jest że potrzeba sztuki nie zanikła jeszcze w zupełności. Rudymenta sztuki przedostają się do życia codziennego a szkopuł stanowi tylko ich „dewaluacja“, jaskrawe obniżenie poziomu. Niewątpliwie demokracja, która w ciągu XIX w. znakomicie poszerzyła obszary kultury, przyczyniła się także walnie do tego obniżenia poziomu zainteresowań estetycznych. Dziś głód sztuki n. p. szerokich warstw drobnego mieszczaństwa i inteligencji zaspokaja kiczowata, modna piosenka z filmu dźwiękowego czy z teatrzyku rewjowego którą przecież każdy może sobie zagrać u siebie w domu na gramofonie [9]), a w najlepszym razie popularny wieczorek symfoniczny, pod warunkiem, że wykonywane tam utwory można wygwizdać z pamięci. Nie mówię tu o stosunku do muzyki wyższych warstw społecznych, które dają się poruszyć tylko nazwiskom naszych wirtuozów, a i wtedy także ze względów czysto snobistycznych.

---

[9]) Interesującem jest w jakiej dysproporcji idzie ten rozwój udogodnień technicznych w wykonywaniu muzyki do rozwoju istotnej kultury muzycznej. Jest to mały odcinek tego kardynalnego i najważniejszego w życiu współczesnem objawu, któremu zawdzięczamy właściwie cały kryzys światowy.

Zdaję sobie sprawę, że w powyższych — przydługich może nieco, ale koniecznych,—wywodach, wiele objawów pominąłem, wiele uprościłem, ale zależało mi na stwierdzeniu, że klęska, która nowej muzyce przypadła w udziale, nie przez nią tylko została zawiniona. Widzieliśmy, jak w ciągu długiego czasu narastał ten proces odpływu odbiorców, wiemy też skądinąd, że jest rzeczą niemożliwą i śmieszną żądać od nowej muzyki zerwania ogólnej, historycznej drogi rozwojowej muzyki i zaczęcia budowania na nowo na całkiem nieznanych przesłankach i całkiem inną techniką i środkami. Przeszłość muzyki obarczyła modernizm licznemi zadaniami i problemami technicznej natury, ona podyktowała mu odcinek pracy, który należy wykonać, ona zmusiła do rozwiązywania trudności na drodze spekulatywno—dialektycznej, ona sprawiła, że supremacja zagadnień technicznych upodobniła obecny okres muzyki do owego okresu kubizmu, który plastyka przeżywała (na szczęście krótko i nie bez trwałych korzyści) niedawno, i z którego wyjścia szukają na wszystkie strony przewódcy muzyki dzisiejszej.

Już w pierwszej części niniejszego artykułu omawiałem stanowisko artystów-modernistów w odniesieniu do tego kryzysu i stwierdziłem, że naogół większość z nich zdaje sobie sprawę z jego powodów i jeżeli nawet nie pisze się o tem zbyt otwarcie, to jednak robi się bardzo wiele dla złagodzenia i zażegnania jego objawów. Twórcy dzisiejsi nie szukają poparcia u mecenasów w rodzaju Ludwika bawarskiego; zmieniła się doszczętnie pozycja artysty w społeczeństwie z rzemieślnika stał się „clerc'iem", którego cechuje poczucie odpowiedzialności i solidarności zbiorowej, stąd też takie—wątpliwej w gruncie rzeczy wartości —formy poparcia, nie mogą mu dać poczucia niezbędności i celowości jego pracy. Toteż tu miejsce na wyliczenie owych wszystkich rodzajów: muzyki rozrywkowej, muzyki dla laików (do wykonywania w dowolnej obsadzie), owych „publicznych śpiewów" i wszystkich innych, naiwnych może czasem, ale najgłębszą troską dyktowanych prób wciągnięcia szerokich warstw drobnego mieszczaństwa i proletarjatu w orbitę zainteresowania muzyką poważną. Wszystkie te usiłowania cechuje owa niepewność poczynań, zrozumiała zupełnie w okresie nierozwiązanych problemów społecznych; inaczej n. p. ta sprawa wygląda w Rosji, inaczej w Niemczech. Faktem jest że narazie przynajmniej nie można stwierdzić czy te usiłowania doprowadzą nas dokądś, czy powiedzie się to „zaagitowanie" nowych warstw, których psychika i sposoby odczuwania i reagowania są dla artystów najczęściej obce i nieznane. Pomimo właściwej modernizmowi, jaskrawej reakcji przeciw wagnerowskiemu patosowi i przerostowi balastu ideologicznego, daleko jest muzyce dzisiejszej do prostoty. Całe przepaście „niezrozumialstwa" dzielą tych, których się chce wciągnąć w zainteresowanie nową muzyką od tej

sztucznej, afektownej pozy, jaka cechuje sztukę, która wbrew sobie samej „chce“ być prostą. Niższe warstwy społeczne posiadają jeszcze ów uczuciowy, niefałszowany stosunek do sztuki, specyficzną naiwność reagowania, zdolność wzruszania się najbardziej wytartemi frazesami i te właściwości czynią z nich daleko podatniejszych i wdzięczniejszych odbiorców aniżeli snobistyczna garstka „popierających“ nową sztukę intelektualistów.

Gdybyż tylko poziom ich bytowania pozwalał im na luksus zainteresowań estetycznych! To jest punkt, na którym z konieczności zatrzymują się wszyscy piszący o tej kwestji, to jest szkopuł wobec powagi którego całe zagadnienie „zniżania się do proletarjatu“ staje się ohydną pozą, a czcza gadanina o „podatności nowych odbiorców“ najgłębszym nietaktem i brakiem poczucia przyzwoitości. Karol Szymanowski mówi o tem w swem piśmie p. t. „Wychowawcza rola kultury muzycznej“ w najsłuszniejszych, blaskiem najistotniejszej troski rozgrzanych słowach. W istocie, czyż nie są deklamacyjną pustką wszystkie modne komunały na temat „filozofji pracy”, czyż nie są ponuremi fałszerstwami rachuby na „pierwiastek twórczego zadowolenia” w pracy tłumów robotniczych, bytujących w formach egzystencji uniemożliwiających im ogarnięcie widnokręgów, któreby przynajmniej usprawiedliwiały ich mękę i niedolę ich rozświetliły poczuciem odpowiedzialności wobec najwyższych celów człowieka? Gdzież znaleźć to wewnętrzne prawo, któreby pozwalało żądać zainteresowania od ludzi, dla których konieczność ciągłej i, z ich odcinka widzenia, krzywdzącej, niecelowej pracy, jest przekleństwem życia, prawo któreby pozwalało żądać przeżywania w gromadnej kontemplacji wzruszenia, dostępnego dla tych jednostek, którym praca życiowa daje pełne pewności siebie poczucie mądrego, abstrakcyjnego obowiązku i zadowolenia?... A może istotnie ta praca, którą chce podjąć nowa sztuka, należy do wyższego stadjum rozwoju ludzkiego? Może należy czekać, aż znacznie się to zjawisko w porządku przeciwnym, od strony tych mas, aż zaczną same odczuwać potrzebę piękna w swojem monotonnem i nędznem dziś, lecz może lepszem jutro bytowaniu? Może właśnie należy do czasu zamknąć się w wieży odosobnienia, która, być może, nie ominie wszystkich „clerc’ów” i która może jedyna, w zbliżającem się nowem średniowieczu pozwoli przechować myśl o tem wszystkiem, co nie jest tylko życiem praktycznem, co nie jest tylko zewnętrznem udogodnieniem, a co lepiej od praw i ustaw popartych siłą oręża, koordynuje wysiłki ludzkie i świadczy o wielkości człowieka?

Ciemna jest nasza przyszłość, jak i przyszłość całego świata naszej cywilizacji i kultury, pękają wulkany niszczycielskich podświadomych

sił, a ich wyładowania świadczą o wiecznej iluzoryczności wiary w celowy rozwój i postęp wewnętrzny człowieka.

* * *

Jeżeli pozwoliłem sobie uzupełnić kilkoma uwagami przedstawienie stanu muzyki dzisiejszej w artykule p. Kondrackiego, to jedynie dlatego, aby móc nieco inaczej odnieść się do poruszonych w ostatniej części jego pracy, kwestyj dotyczących muzyki polskiej. Oczywiście że najłatwiej jest ewentualną rolę naszej muzyki w ogólno-europejskim dorobku muzycznym ująć jedynie z punktu widzenia egzotyki naszej ludowości.

Wiek XIX-ty, epoka rozbudzenia poczucia nacjonalizmu u poszczególnych narodowości, stworzyła też i w dziedzinie muzyki tendencję do szukania świeżych podniet twórczych w czerpaniu z ducha i motywów sztuki ludu wiejskiego, która dla większości twórców ówczesnych była niemal egzotyką i czemś zupełnie nieznanem. Wiemy wszyscy jak wspaniałe rezultaty dała ta tendencja w twórczości narodowych szkół rosyjskiej czy czeskiej, wiemy też wszyscy, jaką rolę gra sztuka ludowa w muzyce Chopina i wiemy, że nie dziś już mówić o tem, że jedynie brak wielkich talentów wśród współczesnych Chopinowi i późniejszych kompozytorów polskich był przeszkodą w stworzeniu odrębnej „szkoły polskiej". Faktem jest że zademonstrowane w swoim czasie Zachodniej Europie (specjalnie Francji) właściwości narodowej muzyki (i nie tylko muzyki) rosyjskiej wzbudziły kolosalne zachwyty, (nie bez dużej dozy snobizmu) odegrały ogromną rolę w ogólnym rozwoju muzyki[10]) i stworzyły modę „odkrywania" co jakiś czas nowej nieznanej egzotyki. Zatem po Rosji, Hiszpanji, ostatnio nawet po sensacjach muzyki murzyńskiej, a zapewne przed jakimiś Annamitami, mielibyśmy „zdobyć świat" dla naszej muzyki ludowej. Jednem słowem świetne osiągnięcia kompozytorów ostatniej doby, ich zapał i praca miałyby starym, wypróbowanym sposobem, jeszcze raz epatować publiczność paryską (dziwnym zbiegiem okoliczności do tego miasta ogranicza się propaganda naszej sztuki), miałaby jeszcze raz być przyczyną nieszczerych zachwytów garstki snobów, podniecających się cudzą świeżością i tężyzną. Bo trzeba sobie zdać jasno sprawę, że czasy triumfów szkoły rosyjskiej nie powtórzą się już dziś na innym przykładzie. Powstają dziś narodowe szkoły, stylizujące muzykę ludową i biorące ją za materjał do twórczości artystycznej jedynie w tych krajach, które

---

[10]) Znany powszechnie jest przecież kolosalny wpływ szkoły rosyjskiej na rozwój impresjonistycznej muzyki francuskiej.

nie miały tych szkół w czasach ogólnego ruchu ku ludowości (a więc Węgry, Polska, Jugosławja). Znaczenie jakie sztuka ludowa odgrywa w muzyce dzisiejszej jest już bez wątpienia mniejsze, choćby nawet pojedyńcze jednostki promieniami talentu rozgrzały ją do nowego życia. Ale to nie znaczy przecież jakoby w muzyce dzisiejszej nie miało być stygmatów odrębności narodowych. Nietylko tematyka decyduje o piętnie „narodowem" muzyki. Z całkowitą słusznością można muzykę Hindemith'a nazwać niemiecką choć tematyka jego nie ma nic wspólnego z ludową tematyką niemiecką, tak jak utworem par excellence francuskim z ducha i sposobu realizacji jest n. p. Uczeń czarnoksiężnika P. Dukasa. Ograniczanie ludowości do tematyki, którą się po swojemu stylizuje jest najłatwiejszą drogą, jest tylko odmianą tych „układów" i „przekładów z dorobioną harmonją", które tak słusznie piętnuje p. Kondracki. Daleko trudniej jest zamknąć ducha, właściwości psychiczne swojego narodu w realny kształt dzieła sztuki. Do tego trzeba zdolności apriorycznej danej zgóry, nie do nabycia i dlatego tak rzadko spotykanej.

Ale przypuśćmy nawet, że zwrot ku muzyce ludowej, jaki się zaznacza u wszystkich młodych kompozytorów polskich, jest ich najistotniejszą wewnętrzną koniecznością, że nie gra w tem roli przemożny wpływ potężnej indywidualności przywódcy. Jednak nawet wtedy nasz kraj będzie, w dziedzinie muzyki, w posiadaniu wspaniałej, dojrzałej elity, przy równoczesnym braku jakiejkolwiek „podbudowy społecznej". Oczywiście, jeśli pojęcia „naród" użyjemy w sensie abstrakcyjnym, to wszystko będzie w porządku, ale jeżeli pod tym terminem mamy rozumieć nowoczesną, skomplikowaną, zróżniczkowaną wielorakość poczucia wspólnoty społecznej, czy poziomów kultury i potrzeb, to okaże się w pełnem świetle notoryczny brak zainteresowania muzyką nawet wśród kulturalnych sfer ludności naszego kraju. W dziejach muzyki polskiej istnieje jeden tylko objaw dotarcia poważnej muzyki do szerszych kół odbiorców: to „Śpiewniki domowe" Moniuszki, które zresztą, jak wiadomo, stanowią moment obniżenia poziomu jego twórczości [11]). Poza tym, inne rodzaje muzyki nie były możliwe do uprawiania na szerszą skalę. Kompletny brak jakiejś tradycji muzyki symfonicznej, brak żywszego ruchu koncertowego, brak wszelkiego zainteresowania muzyką wychodzącą poza ramy najprostszych „swojskich piosenek" (gdzie można było słuchać tej muzyki?) uczyniły z naszego kraju zaścianek muzyczny, jakich mało.

---

[11]) Zamiłowanie do pewnego specyficznego rodzaju pieśni jest od dziś jedynem w dziedzinie muzyki wśród szerszych kół u nas. Produkcja tych pieśni, duża rozmiarami, nędzna jakością, przyczynia się wydatnie do niepopularności muzyki poważnej i braku zainteresowania się nią.

Na tem tle wykwita w okresie pracy najmłodszych dwóch generacji wspaniały kwiat nowej muzyki polskiej, zjawiają się wybitne talenty powstają dzieła na miarę europejską. Ale cóż z tego? Nowa muzyka jest u nas w jeszcze gorszym stanie niż w innych krajach. Potrzebom całej polskiej muzyki symfonicznej służy jedna orkiestra, a i ona nie jest w stanie zapewnić sobie pełnego powodzenia, jeśli lansuje nową muzykę i wykonuje dzieła młodych kompozytorów. Muzyka w Polsce znajduje się w położeniu absurdalnem. Stan jest taki, że to wszystko, co p. Kondracki mówi w zakończeniu swego artykułu o „wczuciu się w muzykę ludową" o „stworzeniu opartej na niej, grupy kompozytorskiej", i o zdobycie Europy dla muzyki naszej wygląda na zamykanie oczu i łatwe prześlizganie się po powierzchni problemu.

Trzeba nie zwracać głównej uwagi na „Europę", trzeba przestać na jakiś czas myśleć o złudnych mirażach propagandy zagranicznej, a trzeba przedewszystkiem konkretnie pomyśleć o tem, co zrobić u siebie w kraju, do kogo się zwrócić ze swoją muzyką, jak wychować sobie kadry słuchaczy. Upajanie się rozrostem naszej twórczości muzycznej w ostatnich latach przyczynia się tylko do zaciemnienia zdrowego, ludzkiego spojrzenia na ciężki stan całej sprawy.

Niewątpliwie, *ilościowo* i *jakościowo*, jeśli o *kompozytorów* i ich *dzieła* chodzi, rozwój nowej muzyki w naszym kraju jest radosnem, niespodziewanem w swych rozmiarach zjawiskiem, którego znaczenia nie można zadość doceniać, i które nagle, w ciągu niewielu lat rozbłysło wspaniałą tęczą na niebie sztuki polskiej, ale, powtarzam, *sprawa nowej muzyki* (jak i muzyki wogóle) leży u nas jeszcze odłogiem. Trzeba ją zatem podjąć i pchnąć naprzód z mocną wiarą w jej słuszność; nie trzeba zwracać uwagi na to, że wiele mocno zakorzenionych przesądów, trzeba będzie na tej drodze zwalczyć, że niektóre wielkości przyjdzie obalić, że trzeba będzie budować gmach entuzjazmu z cieniutkich niteczek niepewności, że trzeba się będzie rozstać z tymi, którzy nie znajdą w sobie dość siły, aby dotrwać do zwycięstwa i że trzeba będzie, być może, użyć wszystkich krzepiących sił na wypełnienie luki, jaka powstanie między dzisiejszemi rojeniami a ich przyszłą realizacją w jasnem świetle dnia codziennego.

Ale jeżeli wieczną koniecznością psychiki ludzkiej jest, spalać się w ogniu ciągłego doskonalenia się, ciągłego stawiania czoła temu wszystkiemu co tamuje, zamyka drogę naprzód i krępuje nieograniczony zasięg twórczości człowieka, to należy mieć wiarę, że i ta ciężka droga w przyszłość muzyki zakończy się zwycięstwem dobrej, słusznej, ludzkiej sprawy.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Z ZAGADNIEŃ WSPÓŁCZESNEJ PEDAGOGJI MUZYCZNEJ [1])

I.

Potrzeba reform, którym w dobie obecnej podlegają prawie wszystkie gałęzie pedagogji, zaczyna się obecnie coraz silniej przejawiać również i na terenie wychowania muzycznego.

Podstawy tego wychowania zależą w każdej epoce historycznej od trzech czynników: od socjalno-ekonomicznych warunków, od kierunków i zasadniczych tendencyj ogólnej kultury duchowej danej epoki, oraz od aktualnego stanu muzycznej kultury pewnego okresu, t. zn. zarówno od jej chwilowego historycznego stadjum rozwoju, jak też i od jej estetycznego poziomu. Obecnie wypływające nowe tendencje i postulaty pedagogji muzycznej mają również swe źródło w tych trzech czynnikach. Pierwszy z nich domaga się wykształcenia takich metod wychowawczych, któreby umożliwiały jaknajszerszym warstwom społeczeństwa brać udział w zdobyczach i rozumieć istotne wartości kultury muzycznej, a nie kształciły tylko falangi instrumentalistów o dość wątpliwym zresztą *muzycznym* poziomie. Drugi czynnik żąda ścisłego uzależnienia metod wychowania muzycznego od wyników i praw współczesnej psychologji (która dziś coraz silniej wiąże się z życiem jednostki i zbiorowości), w szczególności od tego jej działu, który zajmuje się rozwojem psychiki człowieka. Ostatni nakoniec czynnik coraz silniej woła o uwspółcześnienie przedmiotu, materjału nauczania, o wyzwolenie się z kategoryj romantyzmu muzycznego, w których de facto po dziś dzień jeszcze tkwią szerokie warstwy, t. zw. muzykalnych ludzi.

W konsekwencji tego w centrum współczesnej pedagogji muzycznej stoją dwie grupy zagadnień, które tworzą dość niezależnie od siebie rozwijające się tereny prób, eksperymentów i poczynań. Pokrótce dałyby się one określić jako: 1) walka o nową m e t o d ę umuzykalniania i nauczania muzyki, oraz 2) o nowy (pod względem historycznym) m a t e r j a ł muzyczny, tworzący podstawy tegoż nauczania.

Potrzeba przemiany metod wychowawczych w zakresie dzisiejszej kultury muzycznej wypływa przedewszystkiem ze zmienionego nastawienia się słuchacza do muzyki, zmienionych potrzeb i wymogów, z któremi ogół muzykalnych słuchaczy podchodzi do tej sztuki, a także

[1]) Artykuł niniejszy powstał w swej zasadniczej formie w październiku 1931 r. Nie stanowi on pracy naukowej, ale zawiera jedynie szereg uwag, pomysłów i projektów, które mi się nasunęły w ciągu mej dotychczasowej pracy pedagogicznej.

i ze zmienionych w zupełności w porównaniu z przeszłością socjalnych podstaw tej sztuki w dzisiejszem życiu społecznem.

Muzyka artystyczna jest dziś dostępna wszystkim bezwzględnie członkom społeczeństwa, w przeciwieństwie do ubiegłych epok historycznych, w których kultywowały ją tylko pewne specjalne warstwy społeczne lub sfery, jak np. kapłani w świecie starożytnym, kościół we wczesnem średniowieczu, rycerstwo i szlachta później i mieszczańska burżuazja w XVIII i XIX wieku [2]).

Takie instrumenty mechaniczne jak gramofon, a w ostatnich kilku latach radjo, umożliwiły dziś każdemu, bez specjalnych wysiłków, przygotowań i kosztów słuchać muzyki, od najlżejszej, tanecznej (t. zw. Gebrauchsmusik) począwszy, aż do najpoważniejszych kompozycyj epok minionych lub też doby obecnej. Aparaty te, przepajając muzyką życie codzienne człowieka dzisiejszego, uczyniły do pewnego stopnia zbędnem to, co wielką część życia zajmowało naszym muzykalnym przodkom, a mianowicie techniczne opanowanie jednego lub kilku instrumentów, które dopiero umożliwiało danej jednostce pewne zbliżenie się do muzyki, zapoznanie z jej literaturą. Ponieważ — nie licząc jednostek twórczych — tylko tą drogą szedł i na tem opierał się stosunek kilku pokoleń poprzedzających nas do muzyki, nic więc dziwnego, że kult wirtuozowstwa, walorów technicznych, przesłaniał im niejednokrotnie właściwe wartości tej sztuki, a równocześnie pozwalał wydobyć się na powierzchnię zarówno muzyce płytkiej a błyskotliwej [3]), jak i jednostkom muzycznie mało pogłębionym, ale zato olśniewającym technicznemi sztuczkami, wirtuozowskiem opanowaniem instrumentu. Podziw dla kunsztu czysto zewnętrznego, kult błyskotliwych efektów instrumentalnych, które często pokrywały brak właściwego stosunku do wartości muzycznych, — oto podstawa ustosunkowania się do muzyki ostatnich kilku generacyj, poprzedzających nas. (Naturalnie, że i wtedy nie brakło jednostek o głębszem podejściu do tej sztuki, czego najlepszym dowodem jest ogromna ilość na wewnątrz skierowanych i skupionych twórców jak Schumann, Bruckner, Mahler i w. in., mowa tu jednak o sto-

---

[2]) Nie należy przez to rozumieć, jakoby pozostałe warstwy nie spotykały się z tą sztuką w ogólności. Owszem i one miały dostęp do muzyki, ale tylko do muzyki ludowej, lub też do muzyki minorum gentium, t. zw. brukowej, która do dziś dnia jeszcze przeszkadza im w znalezieniu istotnego stosunku do głębszych wartości muzycznych.

[3]) Wszak znanym powszechnie jest fakt, że Jan Sebestjan Bach był u współczesnych mu prawie, że nieznanym kompozytorem i że dopiero Mendelssohn wydobył jego nieśmiertelne dzieła z zapomnienia. Wiemy również, że eklektyczna i płaska muzyka Mayerbeera „współzawodniczyła" zwycięsko z dziełami Wagnera i że dziś również przykłady tego rodzaju dałyby się znaleść.

sunku szerokich mas do muzyki, który opierał się właśnie na czynnikach najbardziej zewnętrznych).

Doba dzisiejsza wyzwala się z tego płytkiego, zewnętrznego stosunku do muzyki i w konsekwencji tego odmienne stawia żądania wobec twórców muzycznych, przechodząc szybko do porządku nad tanią muzyką, wobec odtwórców, wśród których zwolna zanika typ wirtuoza, ustępując miejsca pogłębionemu wszechstronnie muzykowi, a w związku z tem wszystkiem stawia też odmienne od dawniejszych postulaty w odniesieniu do pedagogji *muzycznej*. Zadaniem pedagogów dawniejszego autoramentu było wyuczyć ucznia *gry* na jakimś instrumencie, dać mu podstawy technicznego opanowania tegoż, choćby kosztem braku wszelkiego żywego i bezpośredniego stosunku do samej muzyki. Epoka dzisiejsza neguje te, w gruncie rzeczy do płytkiego dyletantyzmu prowadzące metody wychowawcze i zmienia zasadniczo swe wymagania i postulaty w stosunku do pedagogji muzycznej.

Zadaniem pedagogji muzycznej jest dziś przedewszystkiem nauczyć młodzież *słuchania* muzyki, wykształcić w uczniach, w stopniu, uzależnionym przez ich wrodzone dyspozycje fizjologiczne (słuch), psychiczne (możność ujmowania struktur dźwiękowych, jako pewnych muzycznych całości, co jest — jak wykazują badania eksperymentalne — niezależne od słuchu i stopnia jego subtelności) i ogólny poziom duchowy, maksymalny rozwój muzykalności, możność intenzywnego, estetycznego przeżywania muzyki i rozumienia najgłębszych treści i wartości tej sztuki. Pedagogja muzyczna w ten sposób określając swe cele i zadania, usiłuje wykształcić nie tyle wirtuozów instrumentalnych, ile ludzi, umiejących słuchać muzyki; w konsekwencji tego stanowiska, daje ona najszerszym warstwom możność znalezienia swego stosunku do muzyki, możność podejścia do tej sztuki, na platformie, w zasadzie podobnej nieco do tej, na jakiej buduje się ich stosunek do sztuk plastycznych. W odniesieniu do tych ostatnich bowiem, każdy ma możność podejścia, przeżywania, a nawet rozumienia ich wartości istotnych, każdy, kto ma w tym kierunku pewne upodobania, mimo, że sam *nie* maluje, rzeźbi etc. Każdy, kto ma wrodzony zmysł estetyczny, może podziwiać twory sztuki plastycznej, nie musząc w tym celu aktywnie (produktywnie lub reproduktywnie) w tym zakresie pracować.

Przetransponowując to na teren muzyczny, można powiedzieć, że nie każdy, kto pragnie i może dzięki swym wrodzonym dyspozycjom podejść do muzyki, musi wpierw opanować technikę gry na jakimś instrumencie. Wprawdzie nie można zaprzeczyć, że aktywne opanowanie np. techniki malarskiej lub instrumentalnej niezmiernie pogłębia stosunek jednostki do danego rodzaju sztuki, niemniej jednak dzieje się to tylko u jednostek z natury już w tym kierunku uzdolnionych,

a całym szeregom innych, przymuszanych (co się jeszcze do niedawna działo) lub przymuszających się (co się jeszcze i dziś dzieje) do tego ze względów bardziej zewnętrznych, nie tylko że nie pomaga w zrozumieniu danej sztuki, ale wręcz niweczy w nich możliwość bezpośredniego podejścia do niej. Wprawdzie można temu przeciwstawić twierdzenie, że wychowanie muzyczne r o z w i j a utajone lub wrodzone a niewielkie dyspozycje w tym kierunku; ale dzieje się to tylko wtedy, jeśli wychowanie to jest skierowane właśnie ku rozwojowi dyspozycyj muzycznych (np. słuchu, poczucia rytmicznego, pamięci muzycznej i t.p.) a n i g d y, jeśli polega li tylko na wyuczeniu — po ciężkich wstępnych trudach i mozołach — pewnej ilości „kawałków" na fortepianie, skrzypcach lub innym instrumencie.

To też dziś już dają się zauważyć obok siebie tak sprzeczne napozór fakty, że z jednej strony coraz mniejsza ilość młodzieży garnie się do nauki gry instrumentalnej, a z drugiej, kultura muzyczna rozprzestrzenia się do rozmiarów dotąd niebywałych, obejmując sobą coraz szersze masy ludzi, sięgając w warstwy społeczne[4]), które do niedawna żywiły się tylko odpadkami prawdziwej kultury muzycznej.

Ten zasadniczo zmieniony kierunek wychowania muzycznego, uwarunkowany psychiką człowieka dzisiejszego i warunkami współczesnego życia społecznego, dziś r o z p o c z y n a się dopiero na szerszą skalę realizować. Pełnej jego realizacji stoi narazie jeszcze na przeszkodzie zbyt wielka ilość aktywnie pracujących pedagogów starszego typu, oraz ludzi zapatrzonych wstecz, w wartości, normy i kanony towarzyskie generacji poprzedniej. Niemniej jednak kierunek ten doszedł już do wykształcenia szeregu specjalnych metod umuzykalniania, stworzył sobie kadry pedagogów rozumiejących w całej pełni istotne cele nowoczesnej pedagogji muzycznej i zdobywa sobie zwłaszcza na Zachodzie coraz większą ilość zwolenników w kołach pedagogów, wśród których nie brak jednostek twórczych w tym zakresie.

Metody wychowawcze współczesnej pedagogji, nie tak niedostępne (z ekonomicznego punktu widzenia) i żmudne, jak nauka gry instrumentalnej, bardziej odpowiadają zmienionym warunkom życiowym doby obecnej, pozwalają szerszym masom zdobyć sobie przynajmniej wstępny stopień wykształcenia muzycznego i tem samem przyczyniają się w znacznym stopniu do podniesienia ogólnej kultury muzycznej.

---

[4]) Dowodem tego są niezliczone ilości chórów i orkiestr robotniczych i włościańskich istniejące obecnie w Rosji, w Niemczech, po części także i u nas. Zespoły te wykonują bardzo często, obok utworów popularnych i kompozycje poważne, nawet nowoczesne, czemu sprzyja wielu kompozytorów współczesnych (np. Hindemith, Weill i w. in.).

Z metod tych najbardziej znaną dziś i rozpowszechnioną lest gimnastyka rytmiczna E. Jaques-Dalcroze'a, szwajcarskiego pedagoga i kompozytora. Opiera się ona na ścisłem skoordynowaniu elementów i struktur rytmu muzycznego z pewnemi ruchami ciała ludzkiego i pozwala w ten sposób kształcącym jednostkom zapoznać się z takimi czynnikami konstruktywnemi muzyki, jak rytm, dynamika i agogika, po przez aktywne przeżycie ich we własnym ruchu. Ruchowa realizacja tych czynników łączy się tu jednak stale z elementami melodyki i harmoniki, które również, w ćwiczeniach pewnego typu, znajdują swój korrelat motoryczny. W ten sposób gimnastyka rytmiczna, kształcąc przedewszystkiem poczucie rytmiczne wychowanków, na tym podłożu zaznajamia ich z wszystkimi pozostałymi elementami muzyki; wymagając tylko ich słuchowego ujęcia i ruchowej reprodukcji, pozwala je uczniom o wiele bezpośredniej ująć, o wiele silniej przeżyć, aniżeli to się stać może w związku z nauką gry instrumentalnej.

Inny kierunek nowoczesnego wychowania muzycznego tworzy również nauka solfeżu kształcąca przedewszystkiem zmysł melodyczny (obejmująca: zapoznanie się z interwałami melodycznemi, śpiewanie z nut, dyktat i improwizację melodyczną), uprawiana przed Dalcrozem, ale przez niego ujęta w nowe formy, następnie metoda umuzykalniająca niemieckiego pedagoga F. Jödego, Eitza i inne.

Metody te usiłują zapoznać uczniów na drodze słuchowej z wszystkimi czynnikami struktury dzieła muzycznego; gimnastyka rytmiczna czyni to głównie w odniesieniu do rytmu, tempa, dynamiki i agogiki, solfeż przedewszystkiem w odniesieniu do melodyki, w dalszem swem stadjum również i harmoniki. Celem tych wszystkich metod jest umożliwić dzieciom i młodzieży ujęcie i zrozumienie muzyki w zupełnej niezależności do wszelkiej gry instrumentalnej. W zakresie tej ostatniej bowiem piętrzą się przed początkującym tak wielkie trudności natury *technicznej*, że dziecko skoncentrowane nad tem, by im podołać, nie ma czasu grając, słuchać tej muzyki, którą wykonuje. Dopiero wieloletnia praca, prowadząca do zupełnego opanowania i zmechanizowania techniki instrumentalnej pozwala grającemu abstrahować od kompleksu czynności zewnętrznych i odnieść się poprzez nie do samej treści muzycznej. Mechanizacja techniki pochłania zwłaszcza u dziecka tyle energji czasu, kładzie między jego ochotą do muzycznej aktywności, a realizacją tej ochoty tyle przeszkód, na pierwszy rzut oka z samą muzyką mało mających wspólnego, że zanim dojrzewa ono, by na tej drodze dotrzeć do istotnych walorów muzycznych, już miało czas — a po części i słuszne powody — by zniechęcić się do tej sztuki. Tylko nieliczne, z natury wybitnie muzykalne jednostki nie dają się zniechęcić trudnościami tego stadjum wstępnego i wychodząc z katu-

szy znaków, gam, palcówek i ćwiczeń jednak znajdują po przez nie drogę do samej *muzyki*. Odrzucenie tego balastu, który na olbrzymi procent nawet muzykalnych z natury osób działał i nadal działa destruktywnie, jest hasłem nowoczesnej pedagogji muzycznej; zaś celem jej: stworzenie dla najszerszych mas muzykalnych (mniej lub więcej) osób drogi prostej i najbliższej do bezpośredniego ujęcia samej muzyki, bez zewnętrznych akcesorjów i ciężkich do pokonania (z psychofizycznego i ekonomicznego punktu widzenia) zagadnień technicznych.

Że tego rodzaju tendencje mają swoją genezę, a zarazem znajdują poparcie w obecnych stosunkach ekonomiczno-socjalnych, jest chyba całkiem jasnem. Wychowanie muzyczne uniezależnione od posiadania kosztownego instrumentu i wielogodzinnej dziennie pracy, umożliwiającej dopiero zdobycie pewnej techniki instrumentalnej, pozwala również i warstwom pracującym zdobyć sobie wstępne, elementarne wykształcenie muzyczne; wykształcenie to, popierane rozpowszechnieniem muzyki dzięki radju i instrumentom mechanicznym, nie zatraci się w życiu późniejszem człowieka pracującego, ale racjonalnie rozwijane i karmione *dobrą muzyką* [5]), wzmoże się i rozszerzy, otwierając masom pracującym nowe i szlachetne dziedziny radosnych przeżyć.

Umuzykalnianie najszerszego ogółu nie tylko wytworzy szeregi chętnych i żywo reagujących na muzykę słuchaczy, ale pozwoli też raczej na selekcję jednostek wybitnie zdolnych i muzycznie twórczych (wybijających się już niewątpliwie w pierwszem, elementarnem stadjum kształcenia zmysłu muzycznego), które się tej sztuce zawodowo poświęcą, aniżeli się to dziś jeszcze dzieje, gdy po większej części warunki zewnętrzne decydują o tem, czy dana jednostka poświęci się muzyce, czy też obierze inny, bardziej lukratywny zawód.

Metody wyżej wskazane nie są dziś jeszcze całkowicie przeprowadzone, szkolnictwo muzyczne nie może oderwać się od utartych przez szereg generacyj torów i dróg, fałszywe ambicje niezliczonych pseudowirtuozów, wychowawców i rodziców są zbyt silnie jeszcze zakorzenione, by zerwać z poglądem, że tylko instrument może być pośrednikiem stosunku człowieka do muzyki. Jeszcze za wiele osób żyje dziś przeszłością, aby zanikło bezmyślne kucie ćwiczeń, dążenie do opanowania instrumentu (ofiarami są tu przeważnie fortepian lub skrzypce) i naiwne popisywanie się w ciężkim trudzie wypracowanymi utworami.

Jednak wyżej wspomniane metody umuzykalniania młodzieży stoją już silnie obok nauki gry instrumentalnej, zdobywają sobie coraz większe znaczenie i uznanie, rozjaśniając cośkolwiek nieszczęsnym

---

[5]) Wielkie znaczenie mają tu t. zw. koncerty ludowe, które w Niemczech i w Rosji cieszą się ogromną frekwencją i powodzeniem.

ofiarom zeszłowiecznych poglądów i ambicyj w głowie, a przedewszystkiem w uchu [6]).

Zdaje się jednak, że niedalekim jest już czas, kiedy reforma wychowania muzycznego ogarnie wszystkie kraje Europy [7]) i kiedy za swój punkt wyjścia przyjmie to, co we wszystkich innych gałęziach pedagogji ogólnej przyjęto za zasadę nie do obalenia, a mianowicie: ścisłą zależność pedagogji od wyników badań psychologicznych.

Uzależnienie wychowania muzycznego (w szczególności wychowania dzieci) od psychologicznych praw rozwoju dziecka i rozwoju jego *zmysłu muzycznego*, oto dalszy postulat nowoczesnej pedagogji muzycznej, postulat, który jak dotąd nie znalazł swego rzecznika i wyraźnego sformułowania [8]).

Zajmując się od kilku lat psychologią muzyczną dziecka, doszłam do przekonania, że tylko tego rodzaju nauczanie, które będzie się ściśle stosować do praw psychicznego rozwoju dziecka, a w szczególności do praw rozwoju jego zmysłu muzycznego, będzie mogło stanowić istotną podstawę dla rozbudzenia i maksymalnego rozwinięcia jego uzdolnień muzycznych.

Rozwój stosunku dziecka do muzyki odbywa się—jak to już w innych pracach szerzej przedstawiłam — stopniowo, przechodząc przez kilka stadjów, a ciągu których dziecko zdobywa sobie kolejno zrozumienie dla poszczególnych czynników konstrukcji muzycznej. Tak więc wpierw w ciągu 5 — 6 pierwszych lat swego życia uzyskuje ono zrozumienie dla rytmu, później (między 7 a 10 rokiem życia) dla melodji, a dopiero najpóźniej, pod koniec okresu dzieciństwa (10 — 12 r.) dla harmonji, struktury formalnej, barw instrumentalnych i t. p. Czy nie słusznem,

---

[6]) I w tym zakresie jednak zdołały się w tak krótkim stosunkowo czasie wytworzyć najrozmaitsze odchylenia i zboczenia, które odwracają uwagę szerokiej publiczności od istoty i celu tych metod. Obok Dalcrozowskiej gimnastyki rytmicznej, która wyłącznie stanowi środek umuzykalniania (a tylko w swem ostatniem stadjum tworzy podłoże dla t. zw. plastyki t. j. tańca artystycznego), powstaje dziś cały szereg mniej lub więcej domorosłych, mniej lub więcej usankcjonowanych wielkiemi nazwiskami szkół „rytmo-plastyki", „tańców plastycznych", „tańców rytmicznych" (jakoby taniec mógł być nierytmiczny!) i t. p. które zapożyczając się silnie u Dalcroze'a, kładą mimo to punkt ciężkości na pierwiastek taneczny lub gimnastyczny, usuwają *właściwy* cel tego rodzaju metody zupełnie w cień. Nie negując w zupełności tych poczynań, o ile prowadzą one do pewnych wyników w zakresie tańca artystycznego, należy je kategorycznie oddzielić od wszystkich metod umuzykalniania i wykluczyć z zakresu wychowania muzycznego.

[7]) Dziś ogarnia ona dopiero niektóre centra Szwajcarji i Niemiec.

[8]) Potencjalnie zawiera on się w pracy G. Schünemanna p. t, Musikerziehung, której część druga poświęcona dopiero zagadnieniom wychowania muzycznego, jeszcze nie wyszła drukiem.

bo najbardziej zgodnem z rozwojem naturalnym, byłoby zatem dostosować do tego ściśle układ i następstwo metod wychowania muzycznego dzieci? Metody umuzykalniania dziś wykształcone wystarczyłyby tu w zupełności, tylko zamiast równoczesnego ich stosowania obok nauki gry na instrumencie, należy je w pewien racjonalny sposób uszeregować. Czyż nie należałoby w okresie 6 — 8 lat życia dziecka, kiedy ono tak silnie i samorzutnie reaguje na rytm motorycznie i przeżywa go stale całem swem ciałem, wprowadzać je zwolna w muzykę drogą gimnastyki Dalcrozowskiej (wyłącznie tylko nią), która właśnie opiera się na ścisłem skoordynowaniu ruchów ciała z rytmem muzycznym i jego najrozmaitszymi przejawami? W okresie między 7 a 10 rokiem życia, kiedy w dziecku zaczyna przeciętnie rozwijać się zmysł melodyczny, kiedy istnieje w niem już możność ujęcia i ścisłej (mniej lub więcej) reprodukcji najrozmaitszych struktur melodycznych, należy wprowadzić naukę solfeggia, wraz z zapoznawaniem dzieci z pismem nutowem. A dopiero po szeregu lat takiego umuzykalniania wstępnego, można dziecku, które wykazało wybitne zdolności muzyczne i ma do tego ochotę, pozwolić na naukę gry instrumentalnej, do której, przygotowane już uprzednio słuchowo, może podejść wprost, przeskakując tak nudne dlań pierwsze stadja zapoznawania się ze znakami muzycznymi i elementarnemi zasadami tej sztuki (jak np. takt, rytm, wartości nut i t. p.).

Umuzykalnienie wstępne, o ile ma rzeczywiście objąć najszersze warstwy społeczeństwa powinno mieścić się w ramach szkół powszechnych, które dziś wprowadzają już wszędzie naukę solfeżu [9]), a w Szwajcarji, ojczyźnie Dalcroze'a, także i gimnastykę rytmiczną.

Sądzę, że projektowana tu zasadnicza reforma szkolnictwa muzycznego nie jest utopją, że dokona się w ciągu najbliższych dziesięcioleci, skoro zrozumienie konieczności psychologicznych podstaw wszelkiej pedagogiki wsiąknie w szersze warstwy publiczności, skoro zmienione warunki zewnętrzne nie pozwolą nikomu marnować swych energij w kierunku dla danej jednostki nieodpowiednim i skoro zanikną te paradoksalne postacie wychowawców dawnego typu, którzy uczyli młodzież gry instrumentalnej, a nie muzyki!

Dopiero tak zreformowane wychowanie muzyczne pozwoli najszerszym masom znaleźć konkretne podstawy dla ich stosunku do muzyki, z drugiej zaś strony pozwoli definitywnie odgraniczyć od siebie szeregi dyletantów muzycznych od naprawdę muzykalnych fachow-

---

[9]) Niestety nauka ta ogranicza się przeważnie do śpiewania szeregu piosenek, lub co gorsza, do wkuwania w dzieci teorji gam, z któremi one nie wiedzą co począć.

ców-specjalistów. Każdy otrzyma wstępne wychowanie muzyczne, a tylko jednostki naprawdę uzdolnione poświęcą się tej sztuce zawodowo jako twórcy, odtwórcy, pedagogowie lub teoretycy. W ten sposób dopiero mogą tu zostać osiągnięte zdrowe stosunki, podobne do tych, które panują w zakresie sztuk plastycznych: rysować uczymy się w szkole wszyscy (co ma na celu rozbudzenie zmysłu estetycznego w tym zakresie), ale malarzami, rzeźbiarzami, architektami zostają ci, którzy mają w tym kierunku pewne twórcze zdolności.

Nie należy wątpić, że tego rodzaju odgraniczenie dyletantyzmu od prawdziwej sztuki (twórczej, czy odtwórczej), niezmiernie korzystnie wpłynie na ogólny poziom i stan tej ostatniej, nie pozwalając, tak jak się to do dziś dnia jeszcze dzieje, zewnętrznie wykształconym jednostkom zajmować odpowiedzialne stanowiska pedagogów, osobom, z muzyką samą nie wiele mającym wspólnego, z łam dzienników kierować smakiem niesamodzielnej publiczności i obniżać tem samem ogólny poziom kultury muzycznej.

Nie należy z tego, co powyżej powiedziałam, sądzić, jakobym w ogólności negowała grę instrumentalną, uznając ją za zbędną i niepotrzebną dla szerokiej publiczności. Jasnem jest, że ci, którzy mają ku temu odpowiednie zdolności, mają do tego pełne prawo, nawet jeśli nie traktują tej pracy zawodowo. Za zbędne i niepotrzebne, a nawet szkodliwe uważam natomiast przymuszanie dzieci niezdolnych i niezainteresowanych w tym kierunku do nauki gry instrumentalnej, która im zmysłu muzycznego rozwinąć nie może (a jeśli, to w bardzo minimalnym stopniu), a bardzo często niweczy w nich ostatnią iskierkę zainteresowania w odniesieniu do muzyki. W tym wypadku o wiele lepiej jest uczyć dziecko *słuchania* muzyki, wykształcić jego receptywne zdolności [10]) do możliwego maximum, zamiast zabijać te ostatnie bezmyślną pracą nad opanowaniem jakiegoś instrumentu. Dla osób niemuzykalnych należałoby więc, zamiast nauki gry, rozszerzyć bardzo znacznie stadjum wstępne, umuzykalnianie, ażeby im jednak w pewnej mierze umożliwić passywne podejścia do muzyki. Zdaje się jednak, że nawet dla ludzi z natury muzykalnych będzie o wiele lepiej, jeśli lata nauki na instrumencie poprzedzą pewnym okresem kształcenia słuchu, zmysłu muzycznego, a dopiero potem *wewnętrznie* do tego przygotowani zabiorą się do pogłębiania muzyki na pewnej specjalnej

---

[10]) Żaden człowiek nie jest nigdy całkowicie niemuzykalnym, prócz wyjątkowych, napół patologicznych wypadków pewnej *amuzji*. Na istotę muzykalności składają się różne dyspozycje psychiczne i psychofizyczne, które w pewnej zarodkowej intenzywności i w różnych stosunkach wzajemnych istnieją w każdym normalnym człowieku.

im odpowiadającej platformie (gry instrumentalnej, teorji, dyrygowania lub kompozycji).

W zakresie nauczania gry instrumentalnej panuje dziś bowiem porządek wręcz przeciwny wszelkim założeniom psychologji, a nawet zdrowego rozsądku. Najpierw zaznajamia się dziecko ze znakami muzycznymi (t. j. z pismem nutowem), potem uczy się je wykonywać kompleks ruchów, towarzyszących grze instrumentalnej, a dopiero na samym końcu prowadzi się je do muzyki, podając mu bardzo mało wartościowe „utwory“ muzyczne. To znaczy, do sztuki, która operuje wyłącznie przedstawieniami słuchowemi, prowadzi się młodzież drogą przedstawień optycznych i motorycznych. Absurdalności tego poczynania nie trzeba chyba dowodzić! Jedynie logicznym byłby tu porządek odwrotny, podobny do tego, jaki panuje na terenie ogólnego kształcenia młodzieży. Przecież czytać i pisać uczy się dziecko dopiero wtedy, kiedy ono już posiada pewien zasób przedstawień i pojęć o przedmiotach, ujmowanych znakami pisma! Wychowanie muzyczne musi się zatem zaczynać od muzyki samej, a nie od symbolów, w których ona się zawiera. Oto jeden z naczelnych postulatów, którego realizacja jest również zadaniem naszej epoki.

II.

Drugie centralne zagadnienie współczesnej pedagogji muzycznej pozostaje w związku z historycznym rozwojem muzyki, w szczególności z jej stanem obecnym, i daje się streścić w pytaniu: na jakim materjale muzycznym, w jakim stylu muzycznym należy wychowywać dziś młodzież i kształcić jej życie słuchowe? Pytanie to, na pierwszy rzut oka pozornie nieistotne, jest w dobie obecnego przełomu, który w muzyce nastąpił, przełomu dotyczącego najgłębiej leżących podstaw konstrukcji muzycznej, niezmiernie ważne i trudne do rozstrzygnięcia. Ażeby jego rację dostatecznie uzasadnić, musimy trochę zboczyć od tematu i wyjaśnić pewne historyczne i psychologiczne założenia specyficzne tylko dla muzyki a mniej narzucające się w praktyce i mniej istotne dla pozostałych gałęzi sztuki.

Muzyka jest, jak wiadomo, jedyną sztuką, która nie posiada swego przedmiotu w sferze konkretnych, realnych przebiegów i przedmiotów, ani też w sferze pojęć i sądów. Nad istotą jej *przedmiotu* i istotą treści muzycznej głowią się silnie nie od dziś umysły filozofów i psychologów, nie mogąc nawet sprecyzować tej sfery rzeczywistości, w której właśnie leży przedmiot muzyki. Istotą sztuki tej jest tylko „eine tönend bewegte Form“, która była i jest dla człowieka czynnikiem, budzącym w nim najsilniejsze przeżycia estetyczne i sięgającym w najgłębsze warstwy jego psychiki.

Muzyka nie posiada żadnego punktu odniesienia w rzeczywistości zmysłowo danej (dźwięki, ich kompleksy współbrzmiące i struktury sukcesywne, ujmowane słuchowo są tylko formą, symbolem niezdefinjowanego przedmiotu tej sztuki, pojęciowo niewyjaśnionej jej treści), żadnych elementów ogólnie jednoznacznie zrozumiałych, podobnie jak sztuki plastyczne (formy, przedmioty przestrzenne), lub literatura (przedstawienia, sądy). Język muzyczny, który — jak niektórzy twierdzą — jest przedmiotem muzycznym sam w sobie, a w którym drogą analizy możemy wyróżnić szereg elementarnych czynników strukturalnych jak rytm, harmonja, melodja, dynamika, barwa dźwięku i t. p. ulega ustawicznym zmianom w ciągu historycznego rozwoju tej sztuki, zmianom, odnoszącym się już to do tych elementów i sposobu przejawiania się w materjale dźwiękowym, już to do ich stosunków wzajemnych.

Jeśli teraz spróbujemy w przybliżeniu wyjaśnić na czem t. zw. „rozumienie“ muzyki polega, to może zrozumiemy, jak doniosłe znaczenie i głęboką rację ma w dobie dzisiejszej wyżej sformułowane pytanie.

Słuchanie muzyki nie polega li tylko na biernem percypowaniu wrażeń słuchowych; biorą w tem udział również i bardziej skomplikowane czynniki intelektualne i emocjonalne i one to dopiero na podłożu odbieranych wrażeń składają się na całość przeżycia estetycznego. Abstrahujmy w tej chwili od uczuć estetycznych, które występują przy słuchaniu muzyki, od uczuć skojarzonych, opartych na ubocznych assocjacjach słuchacza, które w specyficzny, a odmienny sposób zabarwiają każdorazowe przeżycie jakiejś kompozycji nawet przez jedną i tę samą osobę, i zastanówmy się nad tą czynnością psychiczną, która leży u podstaw słuchania muzyki jako takiej. Podstawową czynnością tą jest *ustosunkowywanie* wzajemnie odbieranych pojedynczych wrażeń dźwiękowych, *łączenie* ich w kompleksy (symultatywne, współbrzmiące lub sukcesywne), które dopiero tworzą elementarne *muzyczne* struktury brzmieniowe [11]). Syntetyzująca czynność umysłu ludzkiego, dzięki której zamiast luźnych agregatów wrażeń ujmujemy pewne *całości*, jest i tu podstawą wszelkiego przeżycia. Nad istotą tej czynności syntezującej (podobnie jak i nad istotą ujmowania całości w zakresie innych zmysłów) toczą się dziś badania, które narazie nie doprowadziły jeszcze do zadawalniających rezultatów.

Otóż w każdej epoce historycznej kompleksy brzmieniowe, stosunki pomiędzy poszczególnemi dźwiękami i ich grupami były do siebie po-

---

[11]) Elementami muzyki nie są dźwięki, które stanowią tylko *materjał* tej sztuki. Elementami jej konstrukcji są *kompleksy* brzmieniowe, w obrębie których przejawiają się zasadnicze czynniki konstruktywne muzyki, jak: rytm, melodja, harmonja i inne.

dobne (pewne odchylenia u poszczególnych kompozytorów składały się na ich indywidualny styl), odrębne natomiast od form i stosunków brzmieniowych w innych epokach. Każda epoka ma swój specyficzny styl muzyczny, który polega właśnie na tem, że kompozytorowie w podobny sposób operują elementami muzycznymi i podobnie je nawzajem ustosunkowują.

Słuchając stale dzieł muzycznych jakiejś epoki, słuchacz przyzwyczaja się do ich stylu, t. zn. wykształca w swej umysłowości pewną stałą grupę przedstawień form brzmieniowych i ich stosunków, które tworzą podstawy logiki muzycznej danego stylu. Jasnem jest, że stałe spotykanie się słuchacza z podobnymi kompleksami dźwiękowymi i podobnymi stosunkami tychże wytwarza w jego umyśle stałe kojarzenie poszczególnych wrażeń z czasem nawet całe łańcuchy assocjacyjne tego typu. I tak n. p. słuchacz wychowany na muzyce tonalnej, słysząc akord dominantowo-septymowy lub nonowy nieświadomie oczekuje przyjścia akordu tonicznego, antycypuje w wyobraźni rozwiązanie interwałów dyssonujących, z którem się już tylokrotnie poprzednio spotykał. Potwierdzenie tego oczekiwania, częściowe lub całkowite, stanowi jedną z głównych podstaw — obok innych — uczucia przyjemności, które się łączy ze słuchaniem muzyki. Możliwość takiej antycypacji przedstawień muzycznych (świadomej lub nieświadomej słuchaczowi i całkowicie niezależnej od jego teoretycznych wiadomości o konstrukcji muzycznej) jest podstawą tej wzmożonej przyjemności, jaką się odczuwa, słuchając utworu dobrze nam znanego — w przeciwieństwie do śledzenia kompozycji poraz pierwszy słuchanej — albowiem w tym pierwszym wypadku nasze wewnętrze antycypacje stale nam się potwierdzają. Dlatego też coraz głębsze zapoznanie się z jakimś utworem prowadzi do tego, że coraz lepiej go rozumiemy, coraz więcej w nim odkrywamy wartości, podczas gdy właściwie w s o b i e tworzymy formy ujęcia go. Łańcuchy kojarzeń w ten sposób wytworzonych są w umyśle słuchacza zaznajomionego ze stylem pewnej epoki tak silne, że z łatwością może on, śledząc przebieg kompozycji w zupełności mu nieznanej, ale w stylu tej epoki utrzymanej, wyprzedzać w wyobraźni nawet o parę taktów konkretnie brzmiący ustęp utworu. Indywidualne odchylenia, tworzące istotę danego dzieła, a w jego zakresie styl danego kompozytora, zawsze opierają się na ogólnych normach konstrukcji muzycznej, właściwych danemu okresowi historycznemu i poprzez pryzmat psychiki twórcy pozwalają prześwietlać i przebijać się duchowi jego epoki.

Język muzyczny ulega jednak ustawicznym zmianom. Pewne formy brzmieniowe tracą dla jednostek twórczych zdolność wyrazu, z chwilą, gdy stają się wszystkim dostępne, wszystkim zrozumiałe, gdy stają się

dobrem ogólnem. Indywidua twórcze szukają dla wyrażenia swych najgłębszych przeżyć duchowych nowych form brzmieniowych, nowego sposobu traktowania elementów konstrukcji muzycznej, unikając zwrotów utartych, któremi nawet nietwórczy człowiek może operować, realizując znane jego umysłowości przedstawienia dźwiękowe i ich stosunki [12]).

To szukanie nowych form wyrazu w muzyce, pozostające w każdej epoce w ścisłej zależności od ogólnych prądów materjalnej i duchowej kultury tej epoki, idzie zwykle u wielu odrębnych twórców w jednym kierunku (co nie zawsze jest na pierwszy rzut oka widoczne) i przeważnie zwycięża po pewnym czasie nowy styl muzyczny, który podobnie jak i poprzednie ma swoje okresy walki, rozkwitu, wyczerpywania się i upadku.

W każdym okresie, w którym dokonywały się w muzyce przemiany stylistyczne (które mogą być bardziej lub mniej zasadnicze, bardziej lub mniej w głąb konstrukcji muzycznej sięgające), „nowa“ muzyka musiała walczyć o prawo bytu z dawniejszą, starszą. „Nowa” muzyka każdej epoki przeciwstawiała się mniej lub więcej silnie utartym torom kojarzeniowym słuchaczy, przyzwyczajonych do stylu poprzedniego, wywołując u nich zdziwienie, u tych zaś, którzy doszli do petryfikacji dawnych typów przedstawień, niezadowolenie i wybitnie negatywne ustosunkowanie się.

Przemiany stylu muzycznego, pociągające za sobą przemiany słuchania a także i nauczania muzyki, nie były jednak nigdy tak radykalne i zasadnicze, jak to się dzieje w dobie obecnej. Przełom, który muzyka obecnie przeżyła, sięgnął do najgłębiej leżących podstaw konstrukcji muzycznej, bo do jej założeń tonalnych, zmieniając zasadniczo charakter prawie wszystkich elementów tej sztuki, oraz ich stosunki wzajemne. Przełom ten dokonał się w pierwszej ćwierci XX wieku tak nagle, pociągnął za sobą tak zasadnicze zmiany w sposobie słuchania i estetycznego przeżywania muzyki, zniweczył tak mocno dawny sposób podejścia słuchacza do tej sztuki [13]), że wywołał w obrębie jednego pokolenia muzyków i słuchaczy prawie niespotykane dotąd odchylenia,

---

[12]) Takie podstawy ma w większości wypadków twórczość wirtuozów, którzy spotykając się stale w swej odtwórczej praktyce z pewnymi zwrotami muzycznymi, operują potem niemi jako pewnemi formułami i piszą szereg kompozycyj, u których źródeł nie leży żadna prawdziwa twórcza siła.

[13]) Romantyzmowi właściwe intendowanie do *uczuciowej* treści dzieła w czasie jego słuchania, ustępuje dziś intencji do ujęcia *formalnych* cech utworu; punkt ciężkości doznawania estetycznego przesuwa się z czynników *emocjonalnych*, na *intellektualne* (z t. zw. „Inhaltshören“ na „Formhoren).

sprzeciwy, walki i nieporozumienia, a co gorsze odseparował najzupełniej szerokie masy niefachowych słuchaczy i miłośników muzyki od współczesnych przejawów i zdobyczy tej sztuki.

Jasnem jest, że na takiem tle musiało się w zakresie poczynań pedagogicznych wyłonić pytanie, jak wychowywać młodzież? W jakim duchu i kierunku kształcić jej życie słuchowe? Czy na muzyce doby minionej, w kierunku wytwarzania przedstawień tonalnych, które utrudniają bezpośredni dostęp do nowej sztuki, czy też w kierunku tej ostatniej, która w gruncie rzeczy jeszcze zawsze trwa w stadjum krystalizowania się, jeszcze zawsze kształtuje się i z roku na rok dość silnie zmienia swe oblicze? Wszak zasadnicze typy przedstawień i kojarzeń słuchowych wykształca sobie człowiek w ciągu kilkunastu pierwszych lat swego życia i wtedy też najłatwiej naprowadzić go na taki lub inny poziom, wykreślić mu zasadnicze horyzonty jego myślenia i czucia. Jaką muzyką należy zatem w tym okresie karmić młodzież, by dać jej możność podejścia do współczesności, ale zarazem nie zniweczyć w niej form ujęcia niezmiernych bogactw muzyki epok minionych?

Tu nasuwa się oczywiście laikowi pytanie, czy rzeczywiście przedstawienia muzyki wczorajszej, tonalnej nie dają podstaw ujęcia nowoczesnej muzyki i czy naodwrót wrośnięcie w tą ostatnią nie pozwala bezpośrednio odnieść się do stylu doby ubiegłej? Na to musimy odpowiedzieć, że w pewnym stopniu tak się dzieje.

W okresach, w których rozwój muzyki dokonywał się stopniowo, polegając na silniejszych lub słabszych przemianach w traktowaniu jednego lub dwu czynników konstrukcji muzycznej, przeciwstawność muzyki „nowej" i „starej" nie była tak jaskrawa, sposób podejścia do nich nie tak zasadniczo różny. To też pytanie, na której z nich wychowywać pokolenie młodych nie miało tak zasadniczego znaczenia, a problem w niem zawarty nie był tak trudnym do rozwiązania. Między muzyką, w której wychowywało się pokolenie starsze a tą, którą zastawała już następna generacja nie było tak zasadniczych różnic, któreby wymagały zmienionego nastawienia wewnętrznego słuchaczy. Mimo, że i w dawniejszych okresach historycznych nie brakło walki o „nową" muzykę, to jednak zasadnicze nastawienie słuchacza do tej sztuki zmieniało się zwolna, ewolucyjnie i samorzutnie, uświadamiając się dopiero po kilku generacjach jako zmieniony kąt widzenia, jako odmienne kryterja i kategorje oceny estetycznej.

Obecnie przeżywany przełom stylistyczny ma nieco odmienne oblicze od podobnych mu okresów przejściowych w historji muzyki. Zamiast ewolucyjnego przeistaczania się pojedynczych elementów techniki kompozytorskiej, jesteśmy świadkami radykalnej przemiany *założeń tonalnych* konstrukcji muzycznej. Zamiast tonacyj dur i moll (wraz

z ich transpozycjami), będących tylko pewną selekcją w obrębie materjału dźwiękowego muzyki europejskiej, muzyka doby dzisiejszej, t.zw. atonalna, przyjmuje cały materjał dźwiękowy (t. j. 12 tonów w oktawie) za podstawę tonalną. Przemiana ta pociąga za sobą nietylko odmienne znaczenie poszczególnych czynników techniki muzycznej (zwłaszcza czynnika harmonicznego), ale przedewszystkiem wymaga zupełnie zmienionego *nastawienia wewnętrznego* od słuchacza.

Nowa muzyka doby dzisiejszej neguje i świadomie niweluje dawne typy przedstawień i kojarzeń muzycznych, które wytwarzały się w umyśle słuchacza przez osłuchanie się z muzyką tonalną. Wymaga ona zupełnego abstrahowania od tak elementarnego związku, jaki w muzyce tonalnej tworzyła przeciwstawność konsonansu i dysonansu, odmiennie emocjonalnie zabarwionych i różnie technicznie traktowanych, wymaga abstrahowania od takich punktów oparcia, jakie tworzyły tonika, funkcyjne stosunki akordów oraz ich w zasadzie stała struktura.

W chwili obecnej dominującą przewagę wśród szerokich mas słuchaczy ma muzyka tonalna; z drugiej jednak strony coraz większą rację bytu i rozpowszechnienie zaczyna sobie zdobywać nowa, atonalna muzyka, w najrozmaitszych, dziś już do pewnego stopnia skrystalizowanych swych kierunkach i typach.

Jak zatem w takim okresie wychowywać młodzież, na jakim materjale muzycznym kształcić jej przedstawienia słuchowe, ażeby nie odbierając jej możności zrozumienia ogromnych wartości muzyki epoki minionej, jednak umożliwić jej dostęp do sztuki tej epoki, w której ta młodzież żyje i którą również swem życiem i czynami tworzy?

Problem ten jest przedewszystkiem z *psychologicznego* punktu widzenia niezmiernie trudny do rozwiązania. Żaden człowiek nie może w sobie wytworzyć dwu lub więcej samoistnych podstaw odnoszenia się do świata otaczającego go, dwu odrębnych i niezależnych od siebie nastawień wobec przejawów jakiejś sztuki. Zwykle cały stosunek jednostki do sztuki — w tym wypadku do muzyki — ma *jedną główną* basis operacyjną, będącą funkcją *indywidualnej struktury psychicznej* danego człowieka, oraz *epoki*, na *tle której wyrósł i wychował się*. Wprawdzie wszechstronne wykształcenie, znajomość muzyki różnych epok, ludów i prądów, temperuje do pewnego stopnia jego indywidualne i bezpośrednie podejście do muzyki, czyniąc je mniej jednostronnem i skłaniając je do większej objektywności, nie mniej jednak, nie może ono nigdy zniwelować tego, że j a k i e ś nastawienie (zwykle to, które sobie wyrobił w okresie dzieciństwa i młodzieńczości) będzie w nim stale dominować, że p e w n e kryterja oceny estetycznej będą przeważać nad innemi.

Faktem jest, że szerokie masy nawet muzykalnych słuchaczy posiadają dziś takie nastawienie wobec muzyki i takie kryterja oceny estetycznej, jakie były produktem generacji, bezpośrednio nas poprzedzającej. W konsekwencji tego istnieje obecnie olbrzymi rozdźwięk między twórczością współczesną, a upodobaniami szerokich mas, dla których ta twórczość de facto jest przeznaczona. Jeśli zastanowimy się nad tem, gdzie leży przyczyna tego stanu rzeczy, to musimy niestety przyznać, że po części ponoszą tu winę pedagogowie pokolenia poprzedzającego nas, którzy nie zdołali dotrzymać kroku rozwijającej się muzyce (wprawdzie nie wszyscy, ale przeważająca ich ilość) i wychowywali nas, pokolenie przełomu, w tradycjach muzyki romantycznej, uniemożliwiając słabszym jednostkom wogóle wszelkie podejście do nowej sztuki, a zmuszając innych do ciężkiego przebijania się i samorzutnego szukania w chaosie nowych dróg i poczynań.

Jasnem jest wprawdzie, że wychowanie młodzieży leży w każdym okresie z konieczności w ręku starszej generacji i idzie tem samem do pewnego stopnia w kierunku ideałów tej generacji, ale dzieje się to wtedy, jeśli wychowawcy nie idą równolegle z ogólnym rozwojem. W tym wypadku kierunek wychowania ulega dopiero wtedy zmianie, gdy nowa generacja o *nowych* hasłach bierze je w swoje ręce. Na terenie muzycznym różnice światopoglądu dwu sąsiednich generacji nie były jednak nigdy tak silne, jak w dobie obecnej. Wszelkie inowacje w zakresie muzyki ostatnich dwu wieków (18. i 19. w.) nie przeciwstawiały się założeniom pokolenia poprzedniego, ale były — mimo, że i wtedy nie brakło dłużej lub krócej trwającej opozycji — jedynie wysnuciem dalszych konsekwencyj w tych założeniach implicite zawartych.

Pedagogowie, w rękach których leżało wychowanie muzyczne młodzieży w pierwszej ćwierci XX w., byli lub są jeszcze po większej części epigonami romantyzmu i neoromantyzmu. Zapatrzeni w wartości i kryterja tej epoki, nietylko nie pomogli młodzieży do przejścia przez ten tak trudny okres, ale odnosząc się przeważnie *negatywnie* do nowej sztuki, niweczącej ich przez dwa wieki prawie uświęcone tradycje, *odgraniczyli* od niej wychowywane przez się pokolenie młodych, karmiąc je wyłącznie muzyką doby wczorajszej [14]).

---

[14]) Czy można właściwie mówić tu o jakiejś „winie"? Przecież jasnem jest, że ludzie, którzy przez połowę lub większą część swego życia spotkali się z muzyką pewnego typu i ustalili, a nawet przeważnie spetryfikowali w swym umyśle jej właściwe przedstawienia i kojarzenia dźwięków, nie mogą z roku na rok zmienić ich lub zniwelować; muzyka, która nie odpowiada tym ich kategorjom, musi być dla nich chaotyczna, niezrozumiała i — bezapelacyjnie *brzydka*.

Konsekwencją tego stanu rzeczy jest wspomniana już poprzednio różnica *historycznego* poziomu pomiędzy passywnym odbiorcą muzyki t. j. publicznością, a twórczością muzyczną, różnica, która dziś jeszcze bardzo silnie daje się odczuć.

I w tym punkcie dopiero zaczęli sobie pedagogowie—choć nie wszyscy jeszcze—uświadamiać, że w *ich ręku leży rozwiązanie* tego problematu, że *ich zadaniem jest stworzenie pomostu* pomiędzy twórczością muzyczną, która może niekiedy wyprzedza epokę dzisiejszą (jej przeciętny zwłaszcza poziom), ale w każdym razie ją *wyraża* i z niej *powstaje*, a szeroką publicznością, która zapatrzona wstecz, przechodzi mimo, obok wielkich zmagań o sztukę dzisiejszą i wielkich, choć trudnych czasem do ujęcia jej zdobyczy.

Pedagogja dzisiejsza rzuca zatem hasło *modernizacji materjału* muzycznego, będącego podstawą nauczania muzyki, hasło, realizowane już częściowo na Zachodzie i popierane przez najwybitniejszych kompozytorów współczesności.

Modernizacja ta powinna się w pierwszym rzędzie odnosić do nauczania dzieci i młodzieży. Człowiek dorosły ma już zwykle skrystalizowany i utrwalony światopogląd artystyczny. Tylko wewnętrznie twórcze jednostki mają potrzebę i możność dalszego samorzutnego rozszerzania swych horyzontów i podnoszenia swego poziomu wewnętrznego, a tych niema zbyt wiele.

Zadaniem zmodernizowanej pedagogji muzycznej nie może być zatem *przebudowa* nastawienia dojrzałych słuchaczy dzisiejszych do muzyki (z psychologicznego punktu widzenia jest to zresztą prawie że niemożliwe), ale tak *wielostronne* kształcenie mentalności wychowywanego przez się pokolenia młodych, by *niezacieśnić* ich przedstawień muzycznych do typów stylistycznych jednej i to minionej epoki. Odpowiednio wszechstronne i zmodernizowane wychowanie muzyczne musi być zatem rozpoczęte jeszcze wtedy, gdy umysł jednostki jest giętki, plastyczny, gdy jest dopiero w trakcie wytwarzania sobie związków assocjacyjnych i ustalania kryterjów estetycznych, — a więc w okresie dzieciństwa.

Dziecko nie wnosi bowiem w swój stosunek do muzyki nic apriorycznego, nie posiada ono żadnych wrodzonych kategoryj i form ujęcia muzyki i jej elementów, w konsekwencji czego może być wychowane

---

Ażeby tego rodzaju nastawienie starszych wychowawców nie działało destrukcyjnie na młodzież, na to istnieje tylko jedna rada: nie dopuszczać osób powyżej pewnego wieku (oczywiście z pewnymi wyjątkami) do wychowania dzieci i młodzieży. Oczywistem jest jednak, że tego rodzaju drakońskie postawienie kwestji jest dziś wogóle niemożliwe, prawie że utopijne. Wchodzą tu bowiem w grę prócz osobistych ambicji, przedewszystkiem kwestje natury *ekonomicznej*, które w dzisiejszym systemie społecznym nie dają się absolutnie rozwiązać.

do ujęcia każdego stylu muzycznego, tak muzyki tonalnej, jak i ato nalnej, a nawet i ćwierćtonowej. W okresie, w którym dziecko zaczyna sobie zdobywać pewien stosunek do muzyki, nie posiada ono ustalonych żadnych form ujęcia tej sztuki, mentalność jego daje się naprowadzić na każdy styl muzyczny, na każdy rodzaj materjału dźwiękowego [15]) a dopiero muzyka, z którą się ono spotyka w ciągu kilkunastu pierwszych lat swego życia wytwarza w jego umysłowości różne typy łańcuchów kojarzeniowych, przedstawienia związków i stosunków i one to stają się dla niego formami ujęcia wszelkiej muzyki, w późniejszem życiu spotykanej.

A więc już w pierwszych kilku latach nauczanie muzyki musi mieć tak *szerokie podstawy,* by umożliwić potem młodzieży zrozumienie sztuki *różnych* epok, zarówno historycznie odległych, jak i tej, w którą ona dopiero wkracza. I muzyka atonalna, najradykalniej współczesna, nie będzie dla dziecka niczem absurdalnem (jak to się niestety przedstawia dla wielu dorosłych słuchaczy), jeśli już w pierwszych latach swej nauki spotka się ono z tego typu kompozycjami.

Nowoczesna pedagogja projektuje zatem już od pierwszych chwil zetknięcie się dziecka z muzyką, dostarczanie mu kompozycyj o charakterze nowoczesnym, aby w tym kierunku naprowadzić wytwarzające się dopiero w jego mentalności przedstawienia i kojarzenia słuchowe. Dziać się to może nietylko na terenie gry instrumentalnej. Akompanjament do ćwiczeń Dalcrozowskich utrzymany jest n. p. mimo, że powstał jeszcze przed wojną i w ciągu jej trwania) w stylu impressjonistycznym (a więc przejściowym między epokę tonalną a dzisiejszą), a i materjał solfeżu, dziś ograniczający się przeważnie do pieśni ludowych, może być bardziej podciągnięty do stylu nowszego. Naturalnie jednak, że kompozycje nowoczesne, które dziecko zdoła samo wykonać na jakimś instrumencie, najsilniej wpłyną na ukształtowanie się jego przedstawień muzycznych.

Wysuwana przeciw takiemu projektowi objekcja, jakoby dziecko współczesne nigdy nie podchodziło zupełnie nieuprzedzone do nauki muzyki, ale że jest już do pewnego stopnia osłuchane z muzyką typu

---

[15]) Materjał dźwiękowy muzyki europejskiej opiera się dziś na podziale oktawy na 12 równych odległości. Nie jest on jednak niczem naturalnem lub jedynie możliwem; stanowi tylko pewien typ selekcji w obrębie niekończonych możliwości danych fizykalnie. Inny typ selekcji istniał np. w muzyce arabskiej (podział oktawy na 14 odległości), a dziś istnieje w muzyce hinduskiej (podział oktawy na 22 nierównych odległości) i u niektórych ludów prymitywnych.

Jak dalece dziecko podchodzi nieuprzedzone do muzyki, tego najlepiej dowodzi fakt, że nawet muzykalne małe dzieci w pierwszych swych próbach śpiewania silnie fałszują: nie orjentują się nawet w stosunkach meterjału dźwiękowego, leżącego u podstaw naszej muzyki.

dawniejszego, jest wprawdzie słuszną, można jej jednak przeciwstawić to, że o wiele silniejszy wpływ na ukształtowanie się przedstawień muzycznych dziecka będzie miał ten rodzaj muzyki, którą ono będzie samo wykonywało, aniżeli melodje dziecinne, ludowe i uliczne, któremi się ono przed regularnem wychowaniem muzycznem spotkało.

Ważniejszym jest drugi problem tu wysunięty, a mianowicie: czy dziecko, wychowane na muzyce nowoczesnej nie straci możności bezpośredniego podejścia do dzieł muzyki dawniejszej, tonalnej? Stałoby się to jedynie w tym wypadku, gdyby współczesne wychowanie muzyczne jednostronnie uwzględniało *wyłącznie* nowoczesne kompozycje, odsuwając en bloc wszystkie utwory typu dawniejszego. Racjonalne wychowanie muzyczne (uzależnione w silnej mierze od szerokości horyzontów poszczególnych wychowawców) powinno jednak uwzględnić *możliwie wszystkie* style muzyczne i wprowadzać młodzież w dzieła *różnych* epok historycznych.

Należy jednak liczyć się z tem, że przyjdzie czas, może nawet już dla najbliższych generacyj, kiedy one nie znajdą już bezpośredniego podejścia do dzieł klasycyzmu i romantyzmu i będą je oceniać poprzez kategorje atonalności, podobnie jak i my ujmujemy muzykę średniowiecza, opartą na systemie skal kościelnych, poprzez tonalność dur — moll.

Każdy człowiek jest zawsze do pewnego stopnia dzieckiem swej epoki i przez jej pryzmat odnosi się do kultury duchowej epok poprzednich, nie mogąc się nigdy wżyć bez reszty w ich ducha. Jeśli więc człowiek musi być jednostronnym i nie może się zdobyć na zupełną objektywność, niechże przynajmniej ma za swój punkt oparcia swoją własną epokę, która jednak jest mu najbliższa, a nie te, która dlań reprezentuje atmosferę życiową jego dziadków i pradziadków.

Wprawdzie należy przypuścić, że przez długi czas jeszcze punkt oparcia dla stosunku szerokiej publiczności do muzyki będzie stanowić tonalność, to jednak równorzędne zapoznawanie wychowanej przez nas generacji z dziełami nowoczesnymi (obok dawniejszych) pozwoli jej raczej podejść bezpośrednio do nowej sztuki, aniżeli to się teraz dzieje [16]).

Z tych założeń wychodząc stawia pedagogja współczesna postulat wprowadzenia w repertuar nauczania gry instrumentalnej już od pierwszych lat nauki, kompozycyj *nowoczesnych*, obok innych, co pozwoli wychowankowi jako dorosłemu o wiele łatwiej znaleść pozytywny sto-

---

[16]) Tu nasuwa się ciekawe z punktu widzenia psychologji pytanie: jaka jest psychologiczna podstawa stosunku do muzyki tych kompozytorów, którzy wychowali się na muzyce tonalnej, a sami piszą atonalnie?

sunek do nowej sztuki. Projektowane przez niektórych pedagogów zapoznawanie młodzieży z nową muzyką, dopiero wtedy, gdy zdoła ona pojąć intelektualnie zasady konstrukcji muzycznej uważam za niesłuszne. Muzyka nie jest sztuką intelektu — mimo, że odgrywa on w jej zakresie dominującą rolę. Muzyka ma przedewszystkiem przemawiać do słuchu człowieka i na tej drodze należy dziecko zapoznawać z nową sztuką zanim zamknie się ono w świecie przedstawień i pojęć wczorajszych. Zrozumienie pojęciowe zasad nowej muzyki, które może dorosłemu znacznie pomóc do wniknięcia w muzyczną treść słuchanej kompozycji, dla dziecka jest mniej istotne; bezpośrednie przeżycie wywiera na jego umysłowość o wiele większy wpływ, aniżeli wszelkie teoretyczne wyjaśnianie.

W związku z tem sądzę, że tak silnie akcentowana w dzisiejszem wychowaniu muzycznem znajomość t. z. teorji, nie jest dla bezpośredniego przeżywania muzyki, aż tak ważną jak to się powszechnie przyjmuje. Nie o to idzie by słuchacz umiał nazwać dany element konstrukcji muzycznej, by znał jego genezę i stosunek do innych elementów, ale przedewszystkiem o to, by mógł te stosunki *słuchowo* ujmować i odczuwać logikę ich następstw.

W odniesieniu do muzyki nowoczesnej może to nastąpić jedynie po gruntownem osłuchaniu się z dziełami nowego typu, a do tego ostatniego dąży właśnie zmodernizowane nauczanie muzyki. Większy kontakt z *żywą muzyką* t. j. muzyką *bezpośrednio przeżywaną* i z muzyką *naszej własnej epoki* — oto naczelne postulaty nowoczesnej pedagogji muzycznej.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Z ZAGADNIEŃ MELODYKI

NA MARGINESIE PRAC E. KURTHA.[1])

W pracy niniejszej nie mam zamiaru poddawać raz jeszcze szczegółowej dyskusji metody prac Kurtha. Zaznaczę tylko ogólnie, że metoda ta, jako opierająca się o założenia naukowo niesprawdzalne zmusza do poprzestania na *opisie* zjawisk dźwiękowych. Opis ten, jakkolwiek niezwykle bystry i uwzględniający współtwórczą pracę słuchacza, przesuwa tylko zagadnienie o istocie muzyki, nie rozwiązując go bez reszty. Przyjmując wraz z Kurthem istnienie w muzyce pewnej niesprawdzalnej reszty, nie dającej się podporządkować kategorjom ujmowania na-

---

[1]) Ernst K u r t h: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. III. Aufl. Berlin 1932. Romantische Harmonik; Berlin 1920. Musikpsychologie; Berlin 1931.

ukowego, musimy ją niestety jeszcze w obecnej chwili wyeliminować z konieczności z naszych badań, póki nieistniejące dziś metody psychologji nie pozwolą wniknąć głębiej w związane z niemi stany podświadomości. W dzisiejszym stanie badań naukowych terenem pracy nad istotą dzieła muzycznego może być tylko *forma*, jako jedynie dostępna ujęciu intelektualnemu i dlatego stanowiąca główny ośrodek porozumienia pomiędzy twórcą a słuchaczem. Przez formę rozumiemy tu oczywiście nie pewne ściśle ograniczone schematy architektoniki muzycznej, ale całokształt stosunków, zachodzących pomiędzy elementami muzycznemi i stanowiących podstawę wszelkich możliwości konstrukcyjnych w muzyce. Z tego punktu widzenia terenem badań mogą być zarówno owe schematy architektoniki muzycznej, jak i problemy melodyki, rytmiki, czy harmoniki, sprowadzone do pewnych pojęć najogólniejszych, istotnych dla określenia kryterjów stylistycznych epoki, szkoły, kompozytora, czy nawet poszczególnego dzieła. W ten sposób pojęta forma w muzyce rozpatrywana być musi z podwójnego pnnktu widzenia: jako fenomen dźwiękowy o pewnych ustalonych warunkach rozwoju, i jako przedmiot przeżycia estetycznego, który swe kształty ostateczne otrzymuje dopiero przy pomocy współtwórczego umysłu słuchacza.

Na poparcie tych twierdzeń przytaczam jako przykład konkretny problem *melodyki*, stanowiący przedmiot jednego z dawniejszych dzieł Kurtha [2]). Zredukowany w swych zagadnieniach najistotniejszych do melodyki polifonicznej Bacha, nie jest on tam jednak ujęty jak problem formalny. Wtórnie dopiero jest według Kurtha melodja kształtowaniem materjału muzycznego według pewnych praw formalnych, pierwotnie jest strumieniem siły [3]), przejawiającym się zarówno w rzucie całości, jaki w dążeniu poszczególnych tonów do ruchu. Siła z materją są w muzyce nierozerwalnie złączone, zasada dynamiczna rozstrzyga obok zasady symetrycznej nawet o ukształtowaniu formalnem jednostki melodycznej. Wymiary symetrji w melodji opiera Kurth w znacznej mierze na rozłożeniu akcentów metrycznych i rytmicznych, po części też (zależnie od różnic stylistycznych) na rozdzieleniu ornamentów w melodji i powtarzaniu tych samych motywów. Ta symetryczna zasada w budowie melodji może nawet czasem uzyskać przewagę nad zasadą dynamiczną, z natury rzeczy jednak ta ostatnia jest — według Kurtha — w muzyce pierwotną. Nigdzie jednak nie precyzuje Kurth bliżej, na czem polega istota tej zasady dynamicznej jako zasady formotwórczej w melodji. Zadowalnia się skonstatowaniem faktu, że energja

---

[2]) Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts.

[3]) Tamże str. 10.

kinetyczna nie jest identyczna z impulsem rytmicznym, przytaczając na poparcie tego twierdzenia przykłady z zakresu muzyki ataktycznej, gdzie punkty szczytowe napięć melodycznych nie pokrywają się przeważnie z akcentami metrycznemi [4]). Podobnie przedsięwzięta przez Kurtha na innem miejscu [5]) próba ujęcia linji melodycznej jako krzywej o pewnej specyficznej formie rysunku, rozłożenie tej krzywej na poszczególne części i sposób rozpatrywania stosunku tych części do całości, nie wychodzi poza jej opis, dość zresztą ogólnikowy, i nie daje zrozumienia zasady formotwórczej. Co więcej, charakteryzując pewien specyficzny typ motywów melodycznych (typ motywów polifonicznych [6]) jako bezpośredni wyraz chwilowej dynamiki, w przeciwieństwie do innych typów, popełnia Kurth niekonsekwencję w stosunkach do swego twierdzenia poprzedniego, orzekającego, że dynamika jest treścią *wszelkiej* melodji jako takiej. Wynikałoby stąd, że jest ona *równocześnie* i treścią i formą melodji, co ostatecznie uniemożliwiłoby rozpatrywanie melodyki z punktu widzenia problemu formalnego.

Jedynem założeniem wszelkich rozważań formalnych Kurtha jest pojęcie *energji* „kinetycznej", wyrażającej się w napięciach ruchowych linji melodycznej [7]) i energji „potencjalnej", wyrażającej się w napięciach akordu jako współbrzmienia, dążącego do rozwiązania [8]). W punkcie tym schodzą się zresztą założenia tak różnych poza tem poglądów Kurtha i Mersmanna [9]). Pierwszy z nich wychodzi od momentu psychicznego, od wrażenia, którego dzieło muzyczne jest źródłem, drugi od dzieła muzycznego jako objektywnie danego zjawiska. Ostatecznem jednak uzasadnieniem tak wrażenia, jak i fenomenu dźwiękowego jest u obu autorów niezbadana bliżej siła, której projekcją jest forma dzieła muzycznego. Prawidłowość konstrukcji dur-moll, utajona w linji melodycznej, nie jest w niej — według Kurtha — momentem genetycznym; jest ona już pewnym czynnikiem formalnym, a jako taki została jej narzucona z zewnątrz. Ruch linji melodycznej istnieje *niezależnie* od przejawiających się w niej elementów harmonicznych.

Pomijając niesprawdzalność twierdzenia Kurtha o energji kinetycznej jako ostatecznym czynniku treści melodji, można tu zauważyć, że z chwilą, gdy linja melodyczna jest nie szeregiem dowolnie zestawionych interwałów, ale pewną całością, stanowiącą przedmiot doznawania estetycz-

---

[4]) Ernst Kurth: Musikpsychologie; str. 257.
[5]) Tamże str. 292.
[6]) Tamże str. 233.
[7]) Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, str. 10.
[8]) Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, str. 68.
[9]) Hans Mersmann: Angewandte Musikaesthetik; Berlin 1926.

nego, musi już zawierać w sobie pewne elementy formalne. Elementy te będą się oczywiście zmieniać zależnie od ogólnych założeń konstrukcji, właściwych dla danego typu muzyki, zawsze jednak dane są równocześnie z rzutem linji melodycznej. Niemożliwością jest przecież wyobrazić sobie melodję jako rzut formalnie niezróżnicowany. *W całej muzyce tonalnej są* właśnie *konstrukcje harmoniczne systemu dur-moll najistotniejszym elementem formy w melodji,* danym pierwotnie wraz z jej koncepcją. Konstrukcje harmoniczne systemu dur-moll są w muzyce tonalnej punktem wyjścia linji melodycznej jako całości i równocześnie punktem ujęcia jej jako całość dla słuchacza. Całość tę ujmuje on poprzez wyrażone w niej struktury harmoniczne nie analitycznie, ale *syntetycznie,* jako całokształt struktur niższego i wyższego rzędu. Strukturą niższego rzędu będą tu części krzywej melodycznej, obejmujące pewne zamknięte w sobie, dla systemu dur-moll charakterystyczne formy akordowe, przedewszystkiem formy rozłożonego trójdźwięku dur i moll, przejawiające się w melodji. Strukturą wyższego rzędu będą pewne punkty krzywej melodycznej, wyrażające w skrótach pewne dla systemu dur-moll specyficzne następstwa lub stosunki akordów. Prototypem tych stosunków jest połączenie dominanty i toniki jako zwrot kadencjonujący. Zwrot ten usymbolizowany jest w melodji tonalnej w pierwszym rzędzie metrycznie lub rytmicznie odpowiednio zaakcentowanym krokiem kwartowym lub kwintowym, lub krokiem półtonu. Zgodnie z konwencją, właściwą naszemu nastawieniu w stosunku do systemu dur-moll interpretujemy ten krok półtonowy zależnie od kierunku jego rozwiązania jako tercję lub małą septymę trzy- lub czterodźwięku dominantowego, ewentualnie jako część akordu subdominantowego, rozwiązującego się na tonikę.

Że prawa melodyki dur-moll w znaczeniu ogólno-formalnem nie są jedyną możliwością w tym zakresie, dowodzi tego fakt istnienia typów melodyki z gruntu od niej różnych, a więc w pierwszym rzędzie melodyka egzotyczna, nieświadoma naszych konstrukcyj harmonicznych, bo pomyślana absolutnie monodycznie, dalej melodyka atonalna, świadomie negująca te konstrukcje, wreszcie nawet melodyka gregorjańska. Każdy z wymienionych tych typów melodyki rozwija się jednak w myśl pewnych specyficznych, każdorazowo różnych praw formalnych, które dane są zawsze równocześnie z rzutem melodji jako całości. Momentem najbardziej charakterystycznym dla harmonicznej istoty melodyki dur-moll jest *sposób traktowania półtonu* w melodji, za pośrednictwem którego wyrażają się w skrócie specyficzne konstrukcje djatoniki, wyżej wymienione. W typach melodyki, nie opierających się na konstrukcji dur-moll sposób traktowania półtonu jest zasadniczo odmienny. Rzuca on ciekawe światło na problemy formalne, różnicujące w stosunku do

siebie wzajemnie różne typy melodyki i pozwala nam wniknąć głębiej w ich istotę, wykazuje też, że twierdzenia Kurtha, dotyczące melodyki, mogą — choć dopiero z przeniesieniem na teren formalny — znaleść zastosowanie wyłącznie tylko w zakresie melodyki djatonicznej.

Zdaniem Kurtha [10]) posiada wielka tercja trójdźwięku dur wrodzoną energję kinetyczną, dążącą do rozwiązania półtonu wgórę, zaś mała tercja trójdźwięku moll taką samą energję, dążącą do rozwiązania o pół tonu w dół. Łącznie z tem uważa on nutę prowadzącą za punkt największej koncentracji energji kinetycznej, co więcej, przenosi tę interpretację i na inne kroki półtonowe, zwłaszcza uzyskane z alteracji chromatycznej. Uważa je za predysponowane z natury do wykonania pewnych specyficznych, dla istoty *wszelkiej* melodyki niezbędnych ruchów. Kurth zdaje się zapominać, że ten sposób traktowania półtonu obcy jest wszelkiej melodyce nietonalnej, przedewszystkiem skalom prymitywnym, czy to pentatonice, czy jakiejkolwiek skali djastematycznej. Fakt, że melodyka, opierająca się na tych skalach, ma prawie bez wyjątku charakter ściśle monodyczny, i że utajone w tych skalach zasady konstrukcji nie sprzyjają rozwojowi elementu harmonicznego, jest również wysoce charakterystyczny dla skonstatowania ich predyspozycyj formalnych, z gruntu różnych, niż na terenie melodyki dur-moll. Nie rozporządzając materjałem wystarczającym do przeprowadzenia w tym kierunku studjów w zakresie melodyki egzotycznej i prymitywnej, ograniczymy się do dwóch tylko typów melodyki, różnych od melodyki dur - moll, które dostarczyć mogą materjału do porównań w stosunku do tej ostatniej. Są niemi melodyka chorału gregorjańskiego i melodyka atonalna.

W melodjach *chorału gregorjańskiego* [11]) momentem odbiegającym zasadniczo od konstrukcji systemu dur - moll jest — jak to już wspomnieliśmy poprzednio — sposób traktowania półtonu. We wcześniejszych studjach rozwojowych chorału istniał nawet typ melodyj bezpółtonowych, obok melodyj, dopuszczających użycie półtonów [12]). Ale i w późniejszych stadjach wykształconego już systemu skal kościelnych nie odgrywa interwał półtonu w melodji tej roli, którą z biegiem czasu wprojektowała weń umysłowość słuchacza, wychowanego na tradycji

---

[10]) Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, str. 79.

[11]) Praca ta nie rości sobie pretensji do tego, by ogarnąć *całokształt* zjawisk, istotnych dla charakteru i rozwoju melodyki nawet w jej stadjach, dostępnych w całości badaniom naukowym. Pragnie ona tylko zwrócić uwagę na niektóre, najbardziej elementarne jej czynniki *formalne*, oraz na pewne pozytywne walory metody, przenoszącej punkt ciężkości analizy dzieła sztuki z jednej strony na teren wyłącznie formalny, z drugiej na teren psychologiczny.

[12]) Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte; I. 2. Str. 65.

systemu dur-moll. W chorale gregorjańskim istniały przecież zakończenia na każdym tonie, bez względu na to, czy zawierały interwał półtonu, czy całego tonu i bez względu na kierunek melodji w zakończeniu. Sprawa stałego podwyższania siódmego stopnia skali w zakończeniu tam, gdzie z natury brak było tej formuły kadencjonującej, jest późniejsza, w każdym razie stanowi już wyłom w pierwotnych zasadach melodyki gregorjańskiej.

Prototypem melodji gregorjańskiej jest motyw, którego powstanie niezwiązane jest z żadną czynnością utylitarną, ale jest wypływem czysto pozacelowej czynności rozkoszowania się dźwiękiem. Motywy tego rodzaju istnieją niewątpliwie i w pieśni ludowej, być może też, że tam szukać należy właściwej ich genezy [13]), ale w pewnym momencie historji skrystalizował się ten typ twórczości melodycznej jako charakteryzujący specyficzną istotę chorału gregorjańskiego. Taki bieg rzeczy byłby zresztą zupełnie zrozumiały ze względu na ogólne nastawienie psychologiczne sztuki starochrześcijańskiej, z gruntu kontemplatywne, którego wyrazem było przeniknięcie melodji bogatą melismatyką. Obracanie się około pewnych tonów, posiadających dla biegu melodji znaczenie bardziej lub mniej konstruktywne, jest właściwą i jedyną zasadą konstrukcji w melodyce gregorjańskiej [14]). Właściwy szkielet melodji ginie tu pod przewagą ornamentu i to bez względu na to, czy ten ornament pojawia się w formie melizmatu, czy też w ustępach traktujących tekst sylabicznie. Ornament wciąga na swe usługi wszelkie fragmenty skali bez względu na przejawiające się w nich stosunki całych i półtonów i bez względu na kierunek rozwiązania półtonu, nierzadko zastępując krok półtonowy w danej skali rodzimy, krokiem tercjowym lub rozwiązaniem w kierunku przeciwnym, niż tego wymagałyby postulaty melodyki systemu dur-moll. Jednem słowem melodyka chorału gregorjańskiego posługuje się krokiem półtonowym na równi z całotonowym, nie przesądzając kierunku jego rozwiązania. Fakt ten należy bezwzględnie interpretować jako argument *przeciw* teorji Kurtha, przyznającej pewnym krokom melodycznym a priori uprzywilejowane znaczenie dla dynamiki bez względu na *formalne* wymagania tej linji jako całości.

Z innego natomiast względu uważać można pewne stadja melodyki gregorjańskiej jako przedwstępny okres krystalizowania się niektórych czynników formalnych, właściwych późniejszej melodyce systemu dur-moll. Na związek formalny melodyki chorału, jakkolwiek opartej na

---

[13]) Czyni to Kurth: Musikpsychologie, str. 279 — 292.

[14]) W najogólniejszych zarysach przyjmuje tę zasadę, jako istotę konstrukcji melodyki gregorjańskiej już *Adler* (Der Stil in der Musik I).

innej zasadzie konstruktywnej, z melodyką tonalności dur-moll, wskazuje choćby sposób rozmieszczenia t. zw. tonów reperkusyjnych w chorale, specjalnie charakterystycznych dla konstrukcji szkieletu melodycznego. Tonami reperkusyjnemi były stale: piąty stopień skali w tonacjach autentycznych, w plagalnych zaś czwarty (w hipofrygijskiej i hipomiksolidyjskiej), lub trzeci (w hipodoryckiej i hipolidyjskiej)[15]). Są to zatem stopnie, które w harmonice późniejszego systemu dur-moll i związanej z nią jak najściślej melodyce odgrywają zasadniczą rolę, bądź jako elementy konstrukcji harmonicznej całości (dominanta górna i dolna), bądź jako ustalające formę trójdźwięku dur - moll, dla tego systemu specjalnie charakterystyczną. Dowodzi to, że formy akordowe i schematy konstrukcji systemu dur-moll istniały w stadjum zarodkowem jeszcze na długo przedtem, zanim osiągnęły swą pełną realizację we współbrzmieniach. Fakt ten jest — pomimo zasadniczych różnic formalnych, dzielących melodykę gregorjańską od melodyki systemu dur-moll — zupełnie zrozumiały ze względu na wzajemne przenikanie się form o różnych z gruntu zasadach konstruktywnych, chronologicznie i geograficznie nieraz znacznie od siebie odległych, które jako zjawisko dość stosunkowo częste, znane jest i uznane powszechnie w historji sztuki[16]).

Pomimo tych ukrytych związków z melodyką djatoniczną, wybiegających o parę wieków w przyszłość, melodyka średniowieczna zachowuje charakter ściśle ornamentalny, t. zn. używa całych i półtonów bez względu na harmoniczne wymagania tych ostatnich, jeszcze przez czas dłuższy. Nawet gdy tendencje harmoniczne systemu dur-moll znalazły swą częściową realizację we współbrzmieniach, stanowiących wypadkową splotów polifonicznych w opracowaniu trzy- i czterogłosowem chorału, nie zmienia się jeszcze charakter melodyki poszczególnych głosów. Zasadę krystalizacji tych wypadkowych we współbrzmienie jest od pierwszej chwili forma trójdźwięku dur i moll jako podstawowa dla harmonicznego sposobu ujmowania. Pierwotny sposób operowania wyłącznie współbrzmieniami oktaw, kwint i kwart w organum i discantus, jako interwałami, posiadającemi największy stopień stopliwości, nie był jeszcze wielogłosowością, raczej manjerą, w której człowiek średniowieczny nie uświadamiał sobie jeszcze zróżnicowania na głosy, i nie traktował jej jako coś zasadniczo różnego od dawnej jednogłosowości. Dopiero z chwilą wprowadzenia tercji, jako współbrzmie-

---

[15]) Cytuję za Riemannem (Handbuch der Musikgeschichte; I, 2, str. 72).

[16]) W pracy niniejszej musiałam ze względów technicznych zrezygnować z przykładów nutowych, które zresztą, wobec omawiania w poszczególnych typach melodyki tylko zjawisk, ogólnie uznanych za *typowe*, nie wydają mi się niezbędne.

nia konsonansowego do stosunków wertykalnych między tonami można mówić o istotnej wielogłosowości. Oczywiście, że i faux-bourdon, pomimo, że operował współbrzmieniami tercyj i sekst, nie był jeszcze, ściśle biorąc, wielogłosowością, gdyż brak mu było melodycznego zróżnicowania we wzajemnych stosunkach głosów do siebie, koniecznego dla pojęcia wielogłosowości. Dopiero z chwilą włączenia tercyj i sekst obok oktaw, kwint i kwart, do współbrzmienia i połączenia w ramach tych współbrzmień kilku samodzielnych melodyj rozpoczęła się krystalizować ścisła wielogłosowość w obrębie struktury tonalnej dur-moll.

Struktura harmoniczna systemu dur-moll wypowiedziała się więc — poza wspomnianemi powyżej, najogólniej zarysowanemi schematami konstrukcji — w wertykalnych stosunkach pomiędzy tonami, zanim zdołała wytworzyć specyficzną dla siebie formę melodyki. Dowodem tego może być choćby cały system kontrapunktu staroklasycznego, normujący całym szeregiem skomplikowanych reguł wzajemny stosunek głosów właśnie sub specie współbrzmienia djatonicznego. W tych stosunkach wertykalnych znowu skrystalizowała się wpierw *forma* poszczególnych współbrzmień, dopiero znacznie później konstrukcja całości, wyrażająca się w ich wzajemnych stosunkach. I tak n. p. u Ockeghema i Josquina można już mówić o skrystalizowaniu się trójdźwięku dur-moll jako podstawowej formy współbrzmienia djatonicznego, niema tam natomiast jeszcze absolutnie zrozumienia dla tonacji jako całości i, co za tem idzie, dla konstrukcji harmonicznej. Akcydencje stosuje się zawsze jeszcze poza kadencją albo wyłącznie tylko ze względu na wymagania wokalne linji melodycznej, albo ze względu na wymogi poszczególnego brzmienia, a nie kompleksu współbrzmień. Dopiero u Palestriny spotykamy, prócz zupełnie już wykształconego systemu współbrzmień djatonicznych, świadomy, choć jeszcze schematyczny sposób traktowania tonacji jako całości, a nawet zrozumienie najbliższych rodzajów pokrewieństwa tonalnego, wyrażające się w zarodkowych formach modulacji djatonicznej.

W przeciwieństwie do tego wykazuje *melodyka Palestriny* typ pośredni pomiędzy dawną melodyką gregorjańską, a późniejszą melodyką systemu dur-moll. Z melodyki gregorjańskiej pozostało tu jeszcze — mimo znacznego uproszczenia melizmatyki — stosowanie ornamentu jako zasady konstrukcji, oraz formowanie łuku melodycznego z punktu widzenia techniki wokalnej. Ale te dawne formy zmodyfikowane są już stałem wprowadzeniem półtonu chromatycznego zarówno w kadencji końcowej, jak i w kadencjach wewnątrz utworu, co zaciera archaiczny charakter melodji i każe interpretować odpowiednie miejsca skali jako punkty oparcia krystalizującej się struktury harmonicznej. Te zwroty kadencjonujące, jako punkty oparcia struktury harmonicznej, uświado-

miły się w konstrukcji melodji zapomocą symbolizującego je kroku kwintowego i kwartowego prawdopodobnie jeszcze zanim znalazły wyraz w stworzeniu nuty prowadzącej. Stwierdziliśmy ich znaczenie w obrębie melodyki gregorjańskiej jeszcze na długi czas przed ustaleniem się ostatecznem formuły kadencjonującej jako połączenia półtonowego. Co więcej, ten sam interwał kwinty i kwarty spełnia ważną rolę konstruktywną w obrębie pewnego typu wokalnych melodyj orjentalnych, psalmodujących [17]), których zasada budowy jest do pewnego stopnia pokrewną zasadzie budowy melodyj gregorjańskich. Stosunek pierwszego stopnia skali do stopnia piątego lub czwartego normuje tam stosunki wielkoformalne w melodji przez odpowiednie zróżnicowanie recytacji tekstu. Dziś, z punktu widzenia dokonanego już rozwoju poczucia tonalnego, trudno osądzić, kiedy nastąpi to uświadomienie, pewnem wydaje się tylko, że dopiero połączenie obu formuł kadencjonujących, jako kroku kwintowego lub kwartowego w głosie najniższym i kroku półtonowego w górę na pierwszy ton skali w głosie górnym, daje pełne już wrażenie, schematycznie choćby tylko ujętej, struktury dur-moll.

Z biegiem czasu połączenie krokiem półtonowym w melodji, symbolizujące w kadencji prototyp wszelkiej konstrukcji harmonicznej, przeniesiono przez analogję i na inne stopnie skali, w tem znaczeniu, że z dwóch nadarzających się możliwości odnośnie do kierunku ruchu wybór padał stale na kierunek przynoszący ze sobą w obrębie rodzinnych tonów skali, a tem więcej w obrębie tonów schromatyzowanych, krok półtonowy. Wraz z przeniesieniem kroku melodycznego przenoszono nań równocześnie i jego treść dźwiękową, mianowicie znaczenie zwrotu kadencjonującego. Wytwarzały się w ten sposób pewne stałe kojarzenia przedstawień tonalnych, w których oba czynniki zwrotu kadencjonującego (siódmy i pierwszy stopień skali), danego czy to w skrócie melodycznym, czy w pełnej realizacji dźwiękowej (później jako połączenie trójdźwięków V — I stopnia), tworzyły pewną *strukturę*, jedną nierozerwalną całość. Pojawienie się pierwszego z nich wymagało z konieczności pojawienia się drugiego, aby w umyśle słuchacza powstało wrażenie skończonej w sobie całości. W ten sposób powstało w muzyce tonalnej owo wrażenie grawitacji półtonu djatonicznego czy chromatycznego, które Kurth uważa jako istniejące a priori, bez względu na dane formalne, a które jest tylko wynikiem konwencji, właściwej pewnej specyficznej formie melodyki. Słuchacz ujmował to, stereotypowe z czasem, następstwo podniet dźwiękowych jako stosunek pewnego napięcia czy kontrastu, w istocie rzeczy ten sam, który później, w okre-

[17]) Robert Lachmann: Die Musik des Orients.

sie zrealizowania tendencyj harmonicznych systemu dur-moll w wykształconej już fakturze homofonicznej, określa wzajemną rolę dysonansu do konsonansu. Podobnie jak stosunek dysonansu do konsonansu, jako stosunek kontrastu, dążącego do rozwiązania, istnieje *tylko* w obrębie muzyki tonalnej, podobnie tam tylko istnieje pojęcie „nuty prowadzącej“, jako dążącej do rozwiązania się na tonikę. Ta nuta prowadząca, jak każda inna, z natury jest tonem zupełnie obojętnym, zdolnym do zawierania wszelkich możliwych związków z innemi tonami. O znaczeniu jej dynamicznem i formalnem stanowią dopiero te związki, jako pewna określona *forma stosunków*, zachodzących pomiędzy elementami. Ten stosunek kontrastu, dążącego do rozwiązania, regulował całe nastawienie słuchacza w stosunku do melodyki i harmoniki tonalnej, zarówno w okresie krystalizowania się tonalności dur-moll, który nastąpił w XVII. i pierwszej połowie XVIII. wieku, jak i w okresie ostatecznego jego sformułowania się w klasycznej Szkole Wiedeńskiej i w epoce jego rozkładu w romantyzmie i neoromantyzmie. Nie należy zresztą zapominać, że już w dojrzałym stylu a cappella XVI. wieku tego rodzaju ujęciu kroku półtonowego w melodji jako dysonansu, rozwiązującego się na konsonans, sprzyjał cały system reguł kontrapunktycznych, interpretujący wszelkiego rodzaju zwroty ornamentalne w melodji jako nuty zamienne lub przejściowe z punktu widzenia akordu djatonicznego.

Później, gdy skrystalizował się ostatecznie system dur-moll w melodji, wyłonił się jeszcze drugi krok melodyczny, z czasem równie stereotypowy, jak połączenie stopni VII — I; było nim połączenie stopni IV — III w skali dur, oraz VI — V w skali moll. Harmonicznie symbolizował ten krok stosunek subdominanty do toniki, podobnie jak połączenie stopni VII — I symbolizowało stosunek dominanty do toniki. Jeszcze później, gdy zaczęły powstawać formy akordowe, wychodzące poza pierwotną formę trójdźwięku wszedł czwarty stopień skali dur w skład czterodźwięku septymowego na dominancie, który w sposób bardziej mocny i zdecydowany, niż trójdźwięk V stopnia, akcentować miał konstruktywny charakter kroku od dominanty do toniki. Dzięki rozmaitym względom, wśród których troska o samodzielny sposób prowadzenia głosów odegrała prawdopodobnie najważniejszą rolę, ustaliło się rozwiązanie septymy w akordzie dominantowym krokiem półtonu w dół na tercję toniki. Być może zresztą, że i tu postępował umysł ludzki przez analogję, przeciwstawiając „nucie prowadzącej“ w górę, „nutę prowadzącą“ w dół. I ten krok melodyczny stał się z czasem, zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio przez przeniesienie na inne stopnie skali wyrazem kontrastu momentów dźwiękowych i konstruktywnych.

Byłoby rzeczą niezmiernie interesującą śledzić rozwój formalnych czynników melodyki tonalnej poprzez wszystkie jej stadja ewolucyjne. Niestety w ramach niniejszego szkicu jest to niemożliwością, dlatego zwrócimy w dalszym ciągu tylko na niektóre jego momenty najbardziej istotne i charakterystyczne.

Po epoce Szkół Niderlandzkich i Palestriny, którą uznaliśmy z pewnych względów za typ przejściowy pomiędzy stylem chorału gregorjańskiego a pierwszem stadjum melodyki tonalnej, wchodzi problem melodyki na nowe tory dopiero w epoce *baroku*, przedewszystkiem w polifonicznej muzyce instrumentalnej Jana Sebastjana *Bacha*. Melodyka bachowska, która ma już poza sobą długi okres wyzwalania się z systemu skal kościelnych w XVII. wieku, operuje już zasadniczo temi samemi elementami konstrukcji, co późniejsza melodyka klasycznej Szkoły Wiedeńskiej, ustala tylko inne stosunki między temi elementami konstrukcji. Elementami temi są: ustalony już schemat skali dur i moll jako podstawa wszelkiego tworzywa melodycznego, przejawiająca się w budowie melodji bądź w całości, bądź fragmentarycznie, i, co za tem idzie, ustalony już stosunek nut prowadzących i schromatyzowanych do tonów skali, będących celem ich rozwiązania, jako stosunek kontrastu. Co więcej, krystalizują się już w melodji formy rozłożonego trójdźwięku dur i moll, a nawet czterodźwięku septymowego jako elementy melodyki o ustalonem znaczeniu harmonicznem. Schematy trójdźwięku dur-moll służą jako skonsolidowany już element konsonansowości za punkty oparcia melodji, zaś schematy czterodźwięku septymowego przeciwstawiają im się jako mniej lub więcej dysonujące. A jednak różnice między typem melodyki Bacha a typem melodyki Szkoły Wiedeńskiej są bardzo zasadnicze. Melodyka fugi Bacha, rozważana jako całość, nie przetapia jeszcze tych elementów konstrukcji djatonicznej w całość zrozumiałą jednoznacznie w duchu konstrukcji dur-moll, tak jak to czyni melodyka Szkoły Wiedeńskiej. Całością pod względem formalnym zawsze mniej lub więcej symetryczną, jest u Bacha tylko *temat*. Symetrja budowy tematu polega na rozdzieleniu akcentów formalnych, t. j. momentów linji melodycznej z punktu widzenia rozmieszczenia partyj dysonansowych i konsonansowych najbardziej eksponowanych, w zasadniczej zgodzie z akcentami rytmicznemi, a często i z metrycznemi. Budowa tematu odbywa się przytem na zasadzie centralizującej lub decentralizującej, symetrycznej lub asymetrycznej, a forma syntezy tych poszczególnych elementów w całość decyduje o specyficznym rysunku linji. Inaczej partje, w danym głosie pomyślane nietematycznie. Tu następuje rozluźnienie elementów konstruktywnych, akcenty rytmiczne i metryczne nie współdziałają już tak zgodnie ze schematem harmonicznym, a co najważniejsze, sam ten schemat harmo-

niczny, utajony w melodji, jest jeszcze chwiejny pod względem możliwości interpretacyj tonalnych. Względy współbrzmienia, zwłaszcza w stosunku do partyj tematycznych, danych równocześnie w innych głosach, komplikujące się jeszcze ściśle przestrzeganym stosunkiem harmonicznym tematu do odpowiedzi, odgrywają tu rolę bardzo ważną. One to sprawiają w znacznej mierze, że poza tematem melodyka bachowska operuje fragmentami konstrukcji tonalnej, których wzajemne przyporządkowanie w czasie nie odbywa się jeszcze ściśle w myśl zasad logiki tonalnej, wyrażonych w skonsolidowanej już ostatecznie melodyce Szkoły Wiedeńskiej. Z drugiej jednak strony jest zupełnie oczywistem, że równocześnie fakt ten nietylko umożliwia, ale i warunkuje fakturę polifoniczną. Melodyka, absolutnie i jednoznacznie już skrystalizowana jako melodyka dur-moll, dąży z konieczności do tego, by stać się homofoniczną.

Ale i w zakresie samego tematu, treść harmoniczna utajona w melodji modyfikuje sie w poszczególnych przeprowadzeniach zależnie od współbrzmień, wytworzonych przez równoczesne działanie innych głosów, zmienia się też często w tematach modulujących w stosunku do odpowiedzi tej samej ekspozycji, zwłaszcza gdy odpowiedź tonalna pociąga za sobą choćby drobne zmiany rysunku melodycznego. Co więcej w dalszych przeprowadzeniach powstają dalsze zmiany przez przesunięcie akcentów metrycznych w stosunku do pierwszego przeprowadzenia, eksponujące inne punkty oparcia harmonicznego w melodji. Jeżeli zważymy w dodatku, że przez równoczesne współdziałanie partyj tematycznych i nietematycznych, a więc tonalnie chwiejnych, w poszczególnych głosach, powstaje w równocześnie słyszanym splocie polifonicznym absolutna niezgodność i asymetrja akcentów formalnych, metrycznych i rytmicznych, zrozumiemy, że potęguje ona jeszcze w znacznym stopniu wrażenie samodzielności melodycznej *poszczególnych* głosów. W późniejszej muzyce klasycznej faktura imitacyjna stosowana jest rzadko, w każdym jednak razie prawa konstrukcji melodycznej tematu, jako jednostki formalnej pokrywają się tam z ogólnemi prawami formalnemi melodyki w konstrukcji dur-moll, dają im się podporządkować bez reszty. W polifonicznej muzyce Bacha to podporządkowanie melodyki pod ogólne prawa formalne konstrukcji dur-moll istnieje też w zasadzie, ale zawsze pozostaje tu pewna reszta, która nie mieści się w prawach konstrukcji dur-moll. Z jednej bowiem strony zasady melodyki bachowskiej jako całości, nie są jeszcze — jak to widzieliśmy — skrystalizowane jednoznacznie w duchu konstrukcji dur-moll, z drugiej nawet temat jako jednostka o ustalonej formie interpretuje swą treść harmoniczną w sposób zmienny.

Wobec tego jasną z psychologicznego punktu widzenia staje się rola

którą w stosunku do melodyki Bacha spełnia *faktura imitacyjna*. Dążność do faktury imitacyjnej występuje stale w tych epokach historji muzyki, w których ogólne prawa formalne w zakresie melodyki nie są sprecyzowane w sposób absolutnie jednoznaczny i zrozumiały. Staje się ona wówczas pewnego rodzaju regulatorem interpretacji formalnej, którą pomaga ująć w karby pewnych stałych kategoryj intelektualnych, z natury umysłowi ludzkiemu właściwych, jak powtarzanie, imitacja, i t. d. U Niderlandczyków sprowadza imitacja do wspólnego mianownika sprzeczności konstrukcji melodyki gregorjańskiej i współbrzmienia djatonicznego, u Bacha podkreśla formę tematu jako jednostki melodycznej w stosunku do nieustalonej jeszcze ostatecznie konstrukcji systemu dur-moll. Jeszcze inne jest jej znaczenie we współczesnej muzyce atonalnej, o czem nam wkrótce mówić wypadnie. Oczywiście każda z tych epok stosuje imitację innego typu. W muzyce wokalnej a cappella XV. i XVI. wieku jest imitacja powtarzaniem fragmentów melodycznych, niestanowiących jeszcze dla siebie całości i nieujętych w ramy ściśle rozplanowanego schematu architektoniki muzycznej. Otrzymuje jednak akcent silniejszy przez powtarzanie tekstu, które ze sobą za każdym razem przynosi. Inaczej u Bacha. Tu jest imitacja ujęta w konsekwentnie przemyślany system architektoniki muzycznej całości, który jest systemem architektonicznym konstrukcji dur-moll. Dowodzi tego budowa ekspozycji, w której stosunek tematu do odpowiedzi zamknięty został w ramy zwrotu kadencjonującego, oraz trzyczęściowy już zazwyczaj u Bacha schemat harmoniczny fugi jako całości: Część I. na tonice, część II. na dominancie lub dominancie dominanty, część III. na tonice [18]). Podobnie jak w Szkole Niderlandzkiej forma współbrzmienia djatonicznego, dana realnie, jako wypadkowa splotów polifonicznych, konsoliduje się wcześniej, zanim wytworzą się charakterystyczne dla djatoniki stosunki interwałów w melodji, podobnie stosunki współbrzmień, właściwe djatonice, dane są u Bacha w formie skończonej w zakresie architektoniki całości, pomimo, że melodyka jego nie przedstawia jeszcze czystego typu melodyki tonalnej [19]).

Okresem najpełniejszego rozwoju melodyki tonalnej jest epoka *klasyków wiedeńskich*. Wszystkie cechy właściwe melodyce tonalnej wy-

---

[18]) Schemat ten stwierdza Kurth (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, str. 249).

[19]) Zdaję sobie zupełnie jasno sprawę z faktu, że podkreślone tu przezemnie elementy formalne melodyki Bacha nie wyczerpują wszystkich możliwości w tym zakresie, stanowią zaledwie małą ich cząstkę, rozważaną sub specie elementów formalnych melodyki systemu dur moll. Uznaję też w tym kierunku całą ważność wywodów Kurtha, które, mimo, że opierają się o ostateczne założenia z gruntu różne i wychodzące poza sfery badań doświadczalnych, przynoszą niejednokrotnie rezultaty wysoce interesujące (Grundlagen des linearen Kontrapunkts).

stępują tu w formie absolutnie czystej i skończonej. W muzyce klasycznej Szkoły Wiedeńskiej osiągnęła melodyka tonalna kres możliwości swego rozwoju, każde następne stadjum będzie już uszczuplaniem tych możliwości na rzecz innych walorów konstrukcyjnych. Specyficznem dla melodyki Szkoły Wiedeńskiej jest absolutnie zgodne współdziałanie elementu rytmicznego i metrycznego z harmonicznym, oraz elementu metrycznego z rytmicznym. Akcenty rytmiczne wypadają z reguły w punktach najsilniejszego harmonicznego zróżnicowania linji melodycznej, t. zn. w momentach napięcia dyssonansu w stosunku do konsonansu. Stosunki napięcia i rozwiązania kontrastów harmonicznych w melodji, dane w krokach półtonowych nut prowadzących rodzimych i schromatyzowanych, nabierają już pewnej schematyczności, tak, że ujmowane są w sposób absolutnie jednoznaczny bez względu na formę melodyczną, w której się przejawiają. Wspomniana wyżej zgodność akcentów rytmicznych z rytmicznemi warunkuje rozwój rytmiki w obrębie danych z góry schematów metrycznych, co przynosi ze sobą tak charakterystyczną dla klasyków symetrję akcentuacji dynamicznej. Zrealizowawszy ukryte w melodji tendencje do wytworzenia efektywnych współbrzmień djatonicznych i specyficznych stosunków tych współbrzmień, melodyka klasyczna operuje jako melodyka par excellence homofoniczna schematem akordowym trójdźwięku dur i moll, oraz stosunkami akordów, charakterystycznemi dla swej konstrukcji, zarówno w następstwie czasowem jak i w równoczesności, wciągając do współdziałania obie te formy wyrażenia się. Element melodyczny w dawnem znaczeniu, powołany do życia ornamentem jako zasadą konstrukcji przestał tu istnieć, względnie podporządkowany został nowym prawom. Wszystko służy tu jedynie celom realizacji harmonicznej [20]).

Gdy zarówno forma akordowa, jak i forma stosunków między akordami zostały już jednoznacznie sprecyzowane w zakresie melodyki i harmoniki homofonicznej, zmienić się musiała z gruntu i zasada rozbudowy architektoniki całości. W formach opartych na melodyce polifonicznej Bacha panowała zasada centralizująca, szukająca jednolitości formalnej w powtarzaniu identycznego rysunku melodycznego w ramach schematu konstrukcji dur-moll. Konstrukcja dur-moll jako schemat architektoniczny całości pozostaje w Szkole Wiedeńskiej niezmieniona w tem

---

[20]) Problem ten interesował już — jakkolwiek w innem nieco znaczeniu — E. T o c h a; jego dzieło p. t. Melodielehre (Berlin 1923) charakteryzuje melodykę Haydna jako typ melodyki „harmonicznej" (str. 81), za jej kryterjum przyjmuje jednak tylko oparcie tematu o trójdźwięk dur-moll. W rezultacie dochodzi zresztą do wyników wprost przeciwnych: element harmoniczny jest dla niego nieistotny dla istoty melodji jako całości, mimo, że zatrzymuje się wyłącznie przy melodyce tonalnej do Regera włącznie.

znaczeniu, że tu, zarówno jak i u Bacha opiera się schemat całości na stosunkach następstw akordowych, specyficznych dla konstrukcji dur-moll, różnicuje tylko i komplikuje zawarte w nich możliwości dalszego rozwoju. W obu jednak wypadkach podlega kształtowanie materjału dźwiękowego w ramach tej samej konstrukcji różnym zasadom. Absolutna jednoznaczność stosunków melodycznych w myśl konstrukcji dur-moll i eksponowanie ich na jednej płaszczyźnie, w której element metryczny, rytmiczny i harmoniczny współdziałają w celu jasnego wydobycia tej konstrukcji, oraz równoczesne poparcie tej konstrukcji systemu współbrzmień, będących wyrazem tej samej zasady formotwórczej, sprowadzają tu wszelkie poczynania formalne do wspólnego mianownika. Spełniają zatem tę samą funkcję, co w fudze Bacha temat o jednoznacznym rysunku linji melodycznej, użyty jako element rozbudowy całości. Ale podczas gdy u Bacha ta rozbudowa odbywała się w myśl zasady centralizującej w Szkole Wiedeńskiej w konsekwencji zmienionych podstaw melodyki i harmoniki odbywa się na zasadzie *decentralizującej*. Nie może być przecież mowy o powtarzaniu identycznego rysunku melodycznego, jako drobnoustroju formalnego, tam, gdzie rysunek *każdej* melodji, bez względu na jej znaczenie tematyczne, został już do pewnego stopnia uschematyzowany w myśl pewnych ogólnoobowiązujących, wyższych praw formalnych.

Ta decentralizująca zasada rozbudowy wyraża się w ustosunkowaniu do siebie elementów całości według praw *rozmaitości i kontrastu*, które w myśl ogólnych praw psychologicznych mają przeciwdziałać schematyzacji stosunków melodycznych i zapewnić dziełu realne podstawy przeżywania estetycznego. Czy będzie ona szeregowaniem różnych, symetryczną budową zamkniętych fragmentów dźwiękowych, lub zestawieniem kontrastujących ze sobą form w ramach cyklu, czy pogłębieniem kontrastów formalnych przez dalsze zróżnicowanie możliwości, tkwiących w obrębie konstrukcji dur-moll i przeciwstawienie sobie dwóch różnych jednostek tematycznych w formie sonatowej, zawsze da się sprowadzić do tych samych przyczyn, zawsze jest naturalną konsekwencją elementarnych momentów rozwojowych, danych w typie melodyki klasycznej.

Następne okresy historji muzyki przynoszą już rozluźnienie zasad tonalności, wyrażonych w formie absolutnie czystej i skończonej w melodyce i harmonice klasycznej. Proces ten trwa przez cały okres *romantyzmu i neoromantyzmu* i znalazł już u Kurtha interpretację, z psychologicznego punktu widzenia niezwykle subtelną zwłaszcza jeżeli idzie o problemy harmoniki [21]). Te też nawiasem tylko wspomnę, że

---

[21]) Ernst Kurth: Romantische Harmonik.

w melodyce neoromantycznej, za której prototyp uważać można wraz z Kurthem wagnerowskiego „Trystana“, rozluźnienie zasad tonalności dur-moll odbywa się w melodyce w pierwszym rzędzie przez przesunięcie rozwiązania tonów dysonujących. Fakt ten pozostaje w związku z silnem schromatyzowaniem linji melodycznej i coraz szybszem tempem modulacji w harmonji. Zamiast interpretować ton schromatyzowany i ton, stanowiący cel jego rozwiązania za jasno sprecyzowane i przeciwstawiające się sobie elementy kontrastu, przesuwa się to rozwiązanie na najbliższy drugi lub nawet trzeci półton chromatyczny w melodji. Ton, w którym dysonans melodyczny i harmoniczny znachodził dawniej rozwiązanie, staje się teraz ponownie dysonansem, względnie rozwiązaniem pierwszego dysonansu i nowym dysonansem równocześnie. Że zaś w myśl prawa psychologicznego zestawienie całego szeregu jednakowych podniet osłabia ich działanie, przeto i tu wrażenie dysonansu w melodji, o ile nie jest akcentowane specjalnemi środkami harmonicznemi, słabnie, a interwał półtonu w melodji przestaje być jednoznacznym wyrazem stosunków, charakterystycznych dla systemu dur-moll. Faktu tego nie zmienia przesycenie linji dźwiękowej działaniem wszelkiego rodzaju współbrzmień i następstw dysonansowych. Chodzi tu bowiem o specyficzny efekt dysonansu melodycznego w znaczeniu tonalnem, t. zn. jako stan kontrastu w stosunku do konsonansu, który występuje w całej pełni tylko w zestawieniu z konsonansem. Zresztą jeden i ten sam fenomen dźwiękowy może być interpretowany rozmaicie, zależnie od obranego punktu widzenia: z punktu widzenia tonalności dur-moll kumulowanie półtonów nierozwiązanych w melodji jest spotęgowaniem możliwości dynamicznych, tkwiących w skali dur-moll, ale równocześnie wyjściem poza jej granice; z punktu widzenia zaś melodyki atonalnej, operującej już wyłącznie skalą chromatyczną, której elementy nie są centralnie ani funkcyjnie ustosunkowane, wyżej opisane kumulowanie nierozwiązanych półtonów w melodji zbliża się już częściowo do nowej zasady konstrukcyjnej, niwelując dawne wzajemne stosunki kontrastu.

W tym samym kierunku przeciwdziała zasadom konstrukcji dur-moll częste już w melodyce i harmonice romantycznej i neoromantycznej opuszczenie tonu, stanowiącego cel rozwiązania dysonansu[22]), względnie zastąpienie go rozwiązaniem nierealnem, domyślnem tylko, lub przesunięcie go do dalszych partyj melodyj, w której tony, zawarte pomiędzy tonem, wymagającym rozwiązania a rozwiązaniem, stanowią elementy

---

[22]) Zjawisko to, jakkolwiek tylko jako część zjawisk harmonicznych rozstrzygających o obrazie dźwiękowym muzyki romantycznej, omawia *Kurth* (Romantische Harmonik).

wtrącone. Bardzo ważnym wreszcie momentem, działającym w kierunku rozluźnienia stosunków tonalnych w melodji jest typowa dla neoromantyków harmoniczna wieloznaczność poszczególnych tonów melodji, pozostająca w ścisłej łączności z wieloznacznością poszczególnych współbrzmień, która dopuszcza różną interpretację w obrębie tego samego schematu następstw akordowych.

Ostatnie stadjum melodyki tonalnej przedstawia *impresjonizm*. Problem melodyki impresjonistycznej koncentruje się w dwóch faktach: po pierwsze wciąga ona w znacznej mierze do współdziałania elementy recytatywne, które nierzadko zajmują miejsce dawnej melodyki konstruktywnej, po drugie, stawia w miejscu dawniejszego tematu *motyw*. Rozpad krzywej melodycznej jako całości na wielką ilość mniejszych krzywych nastąpił już u Wagnera i Brucknera. Ale podczas gdy tam te krzywe częściowe, jakkolwiek zyskują już znaczną nieraz samodzielność, dają się jednak zawsze jeszcze podporządkować linji krzywej całości, tu staje się motyw absolutnie samodzielnym elementem melodji. Całość powstaje raczej przez powtarzanie tych krzywych częściowych, niż przez wzajemne centralne ich ustosunkowanie. Związki centralne w zakresie melodyki, w muzyce dawniejszej występujące na pierwszy plan, przestały tu wogóle istnieć.

W związku z postawieniem motywu w miejsce tematu jako jednostki melodycznej pozostaje w impresjonizmie różny w stosunku do neoromantyków sposób traktowania stosunku dysonansu do konsonansu w melodji. W impresjonizmie następuje mianowicie pewien nawrót do akcentowania napięć harmonicznych w melodji nie poprzez napięcia drugiego i trzeciego rzędu, jak u Wagnera, ale bezpośrednio, jako dane na krótką metę napięcie i rozwiązanie kontrastu. Pojawiają się jednak w świadomości każdego przeciętnego słuchacza już poprzez wrażenia rozluźnionych stosunków dysonansu do konsonansu, do których przyzwyczaiła go melodyka Wagnera, oraz w połączeniu z harmoniką, w której wszelkie centralne więzy konstrukcji dur-moll zostały już zniweczone, działają w sposób odmienny, niż dawniej. Czysto dźwiękowe są te szczątkowe formy motywów melodycznych, nierzadko dające się sprowadzić nawet do formuł kadencjonujących, podobne lub nawet identyczne z tem, z czem spotykaliśmy się w melodyce przedromantycznej, jako podnieta psychiczna są jednak czemś zupełnie różnem. Całokształt stosunków danych w melodji impresjonistycznej zmusza nas do różnej interpretacji tych motywów. Stosunki te mają — jak powiedzieliśmy już wyżej — charakter wybitnie decentralizujący, jeżeli idzie o istniejące jeszcze w melodyce impresjonistycznej elementy formalne konstrukcji dur-moll. One to sprawiają, że kontrast, którego wrażenie dane nam było dotąd zawsze w obrębie takiej formuły kadencjonującej

w melodji, przestaje nam się uświadamiać, względnie, o ile nam się uświadamia, staje się zupełnie nieistotnym. Zależnie od nastawienia danego słuchacza i jego możliwości abstrahowania od form ustalonych tradycją, wrażenie dysonansu, jako napięcia dążącego do rozwiązania, przestaje tu istnieć.

W innych wypadkach, neguje impresjonizm już te stosunki w sposób zupełnie zdecydowany. Jedną z form tej negacji jest próba stworzenia skali całotonowej, drugą jest oparcie melodji o skalę chromatyczną, gdzie przez nagromadzenie związków półtonowych w melodji tracą one dawne znaczenie. Ta ostatnia forma jest niewątpliwie tylko dalszem stadjum zapoczątkowanego w neoromantyzmie działania następstwem kilku półtonów w melodji. Jako bardzo widomy znak tej negacji musimy też przyjąć zanik schematu rozłożonego trójdźwięku w melodji, istniejący jeszcze w niektórych formach melodyki wagnerowskiej. Jedyną i ostatnią pozostałością ze struktury dur-moll jest w impresjonizmie faktura homofoniczna i zasada budowy akordów tercjami, która przetrwała dłużej, aniżeli analogiczna zasada strukturalna w melodji.

Jest zatem impresjonizm ostatnim typem melodyki, w którym można jeszcze mówić o działaniu „nuty prowadzącej" i „grawitacji" półtonu do celu swego rozwiązania, jakkolwiek z wielkiemi zastrzeżeniami i z wyraźną tendencją do wyjścia poza kryterja psychologiczne i formalne właściwe konstrukcji dur-moll. Tendencja ta znajduje pełną realizację dopiero w muzyce *atonalnej*, przeciwstawiającej się świadomie reprezentowanym przez impresjonizm ostatnim tradycjom romantyzmu. Skala całotonowa, wprowadzona przez Debussy'ego okazała się z czasem nieużyteczną, przedewszystkiem dla celów harmonicznych. Natomiast skala chromatyczna stała się w najrozmaitszych formach podstawą melodyki u wszystkich niemal twórców o nastawieniu współczesnem bez względu na różnice faktury. Niewątpliwie już u neoromantyków (n. p. w „Trystanie") bywała skala chromatyczna w pewnym zakresie użyta jako podstawa melodyki, tam jednak były to zawsze jeszcze raczej schromatyzowane rodzime tony skali djatonicznej, pozostające w stosunku do toniki, danej realnie, lub choćby tylko idealnie, w stosunku funkcyjnym. Dopiero w muzyce atonalnej jest skala chromatyczna kompleksem dwunastu, we wzajemnym do siebie stosunku absolutnie uniezależnionych tonów. Różnica leży zatem nie w materjale, ale w sposobie posługiwania się tym materjałem.

Melodyka oparta na skali chromatycznej w ten sposób pojętej abstrahuje w konsekwencji od wszelkich połączeń, wynikających z funkcyjnego ustosunkowania do siebie jej tonów. Unika przedewszystkiem schematów dawnych form akordowych i zwrotów, przypominających

dawny stosunek kontrastu w kadencji, unika ilościowej przewagi jednego tonu skali nad innemi, która mogłaby we wrażeniu słuchowem zakwestjonować równorzędność ich znaczenia dla konstrukcji. W wypadkach, w których zwrot melodyczny mógłby być interpretowany jako „rozwiązanie“ półtonu w duchu tonalnym, neguje melodyka tonalna tę interpretację zaraz w następnym zwrocie, stając zdecydowanie na gruncie uniezależnionej chromatyki. Jeżeli impresjonizm niweczył w pierwszym rzędzie większe struktury melodyczne, rozbijając dawne całości na szereg niezwiązanych z sobą elementów melodycznych, melodyka atonalna czyni to samo w stosunku do mniejszych struktur, co więcej zmienia jakość samych tych elementów melodyki. Czyni to zaś najradykalniej tam gdzie chodzi o jedność struktur psychicznych, określonych stosunkiem konsonansu do dysonansu. Przynosi to ze sobą operowanie w melodji i we współbrzmieniu dysonansem jako pełnowartościowym środkiem wyrazu, względnie — dysonans, pozbawiony swego specyficznego stosunku do konsonansu, stał się tu pojęciem, pozbawionem treści.

W ten sposób weszła nowa skala dwunastotonowa w użycie jako materjał, w porównaniu z dawną skalą dur-moll, niezróżnicowany. W systemie dur-moll stosunek funkcyjny dominanty i subdominanty do toniki był podstawą zróżnicowania w kierunku wielkoformalnym zarówno jak i w obrębie mniejszych struktur harmonicznych, a nawet w obrębie tematu, jako jednostki melodycznej. Skala dwunastotonowa, nie posiadając kategoryj zróżnicowania w kierunku wielkoformalnym, stwarza je w obrębie jakości formalnych niższego rzędu, które wchodzą w skład kompozycji jako zarodek drobnoustroju. U Schoenberga i jego uczniów zróżnicowanie odbywa się na terenie melodycznym za pomocą t. zw. „postaci zasadniczych“, zawierających tony skali chromatycznej w układzie każdorazowo specyficznym dla danej kompozycji. Fakt, że ta „postać zasadnicza“ przejawia się nietylko w melodyce utworu, ale i we współbrzmieniach, wynikających ze splotów poszczególnych głosów, nie zmienia jej zasadniczo melodycznego charakteru. Tego rodzaju zróżnicowaniu skali dwunastotonowej przeciwstawia się u innych twórców, n. p. u Skrjabina[22]) inny sposób jej zróżnicowania, gdzie specyficzny dobór stosunków w obrębie skali dwunastotonowej realizuje się pierwotnie we współbrzmieniu w t. zw. „akordzie syntetycznym”, wtórnie dopiero w opartych na tym akordzie stosunkach interwałów w melodji. Konstrukcja skali nie przesądza więc rodzaju faktury polifonicznej, czy homofonicznej, zawiera w zarodku możliwości tak jednej,

[23]) Dr. Zofja Lissa: Politonalność i atonalność (Kwartalnik Muz. Nr. 6 — 7. 1930, odbitka), O harmonice Aleksandra Skrjabina (Kwartalnik Muz. Nr. 8, 1930. odbitka).

jak i drugiej. W stosunku do dawnej skali dur-moll różnica leży jeszcze w tem, że moment jakości formalnej, dany w „postaci zasadniczej", czy w „akordzie syntetycznym" jest w fakturze opartej na skali dwunastotonowej momentem pierwotnym, a nie wtórnym, jak to miało miejsce w fakturze, opartej na skali dur-moll. W fudze Bacha lub w sonacie klasycznej jakość formalna tematu jako jednostki melodycznej podporządkowaną była mniej lub więcej ściśle pewnym prawom formalnym wyższego rzędu, któremi były prawa konstrukcji dur-moll, była zatem sama momentem wtórnym. Tu nie podlega ona żadnym wyższym prawom formalnym, gdyż sama skala dwunastotonowa nie objawiła dotąd takich ogólnych praw formalnych, z wyjątkiem prawa niezależności i równorzędności wszystkich swych elementów.

Wobec tego stanu rzeczy trudno na razie przewidzieć, czy konstrukcja, oparta na skali dwunastotonowej, będzie w przyszłości raczej fakturą polifoniczną, czy homofoniczną. Na razie, w praktyce przynajmniej, bliższą jej jest w każdym razie polifonja, która musi pozostać jej główną formą wypowiedzenia się, dopóki nie wyłonią się w obrębie skali dwunastotonowej jakieś ogólniejsze prawa formalne, różnicujące ją jako podstawę konstrukcji. Nie ulega wątpliwości, że w dzisiejszem jej stadjum rozwojowem prawa te nie zostały jeszcze sprecyzowane, i że — z czysto psychologicznego punktu widzenia — faktura imitacyjna przeciwdziałać ma formalnemu rozdrobnieniu materjału dźwiękowego w obrębie skali dwunastotonowej. Gdy zabrakło kategoryj konstrukcyjnych, różnicujących materjał w kierunku wielkoformalnym, zastąpiono je kategorjami drobnoustroju formalnego, sztucznie podnoszonego do wyższej potęgi za pośrednictwem zdawna przyjętych w polifonji środków. Zapewnić one mają dziełu większą spoistość wewnętrzną; z drugiej jednak strony, wobec tego, że stosunki formalne ustalone w „postaci zasadniczej" powtarzają się czy to w całości, czy fragmentarycznie zarówno w partjach tematycznych, jak i nietematycznych i to nie na zasadzie podporządkowania, ale na zasadzie równorzędności tych fragmentów w stosunku do całości tematu, technika imitacyjna podkreśla jeszcze zasadniczy brak skali dwunastotonowej, którym jest ów brak zróżnicowania. Nawet łączenie dwóch różnych transpozycyj „postaci zasadniczej" w równoczesności odbywa się na podstawie stosunków formalnych, ustalonych w melodji „postaci zasadniczej": z kilku możliwych transpozycyj wybiera kompozytor tę, której choć jeden fragment pokrywa się pod względem melodycznym z „postacią zasadniczą". Wrażenie tego braku potęguje się, gdy ta sama zasada formalna staje się podstawą budowy nie kompozycji jednoczęściowej, ale formy cyklicznej, tak samo w schematach wielkoformalnych, szukających punktu oparcia w normach dawnej architektoniki muzycznej, jak n. p. w formie

sonatowej. Te normy stają się wówczas czysto zewnętrznemi punktami oparcia, niepogłębionemi kontrastem stosunków formalnych wyższego rzędu, tkwiących w samej konstrukcji dur-moll. Tam przeciwstawiał się drugi temat w formie sonatowej już samym kontrastem dominanty do toniki, dążącym do rozwiązania. Tu nietylko kontrastu tego zabrakło, ale, co więcej, i tworzywo melodyczne w ściślejszem znaczeniu pozostało w drugim temacie niezmienione. Wątpliwem więc jest, czy w tym stanie rzeczy schemat formy sonatowej, jako opierający się na kontraście dwóch różnych elementów formalnych, może tu znaleść wewnętrzne uzasadnienie.

Bez względu na drogi, któremi pójdzie dalszy rozwój melodyki atonalnej, forma jej dzisiejsza, podobnie jak melodyka egzotyczna, oraz melodyka chorału gregorjańskiego, zawiera więc pewne bardzo istotne i charakterystyczne czynniki, które nie pozwalają przyjąć zasady Kurtha jako ogólnoobowiązującej dla wszelkich typów melodyki. Czynniki te, podobnie jak w typach poprzednio omówionych leżą na terenie wyłącznie *formalnym*, znajdują zaś swe ostateczne sformułowanie i uzasadnienie w psychice słuchacza i współczesnej mu epoki.

Dr. Zofja Lissa (Lwów) i Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Z NAJNOWSZYCH BADAŃ NAD PSYCHOLOGJĄ I ESTETYKĄ MUZYCZNĄ

I.

Henri Delacroix: Psychologie de l'art (Essai sur l'activité artistique). Paris 1927. Librairie Felix Alcan. 8°, 481 stron.

Centralnym problemem tej książki jest psychologja tworzenia i przeżywania estetycznego, zredukowana do swych założeń *najogólniejszych*, które pozwoliłyby znaleźć wytłumaczenie wszelkich zjawisk artystycznych jako takich, bez względu na granice i środki, specyficzne dla każdego rodzaju sztuki. Ten punkt widzenia przesądza z góry wszelkie pozytywne i negatywne strony dzieła Delacroix'a. Pozytywną jego stroną jest już sam fakt szukania właśnie tych najogólniejszych założeń, który zmusza do oparcia się o horyzonty myślowe możliwie szerokie, do szukania poza zjawiskami przelotnemi mniejszej wagi, momentów istotnych, wspólnych wszelkim zakresom działalności artystycznej, i wynikająca stąd dążność do pogłębienia zagadnienia. Autor, zbrojny w cały arsenał współczesnej wiedzy filozoficznej i psychologicznej, poddaje w pierwszych rozdziałach książki wnikliwej krytyce najbardziej znane teorje estetyczne, stojące, podobnie jak on sam, na stanowisku ogólnem, a więc przedewszystkiem teorje Groosa, Spencera i Hegla, poczem dopiero, stwierdziwszy, że żadna z nich wobec dzisiejszego stanu badań psychologicznych nie wyczerpuje zagadnienia bez reszty, przystępuje do ekspozycji swej własnej teorji.

U podstawy wszelkiej sztuki odnajduje Delacroix jeden i ten sam *akt intelektualistyczny,* ten sam nawet, który stanowi o genezie mowy. Mianowicie wyobrażenie lub uczucie dopiero w stanie zobjektyzowania przez abstrakcję stać się może przedmiotem przeżywania estetycznego. W tem znaczeniu niema naturalizmu ani w realizmie, ani w idealizmie, każda sztuka jest zawsze tworzeniem, nie kopją rzeczywistości, jest więc intelektualistyczną. U artysty o nastawieniu bardziej realistycznem jego ideał artystyczny rodzi się w bezpośrednim kontakcie z rzeczywistością, u innego jest produktem dłuższej pracy wewnętrznej. Sztuka jest więc konstrukcją w podwójnem znaczeniu, konstrukcją treści i formy: konstruując w każdem poszczególnem dziele swój własny świat estetyczny, artysta tworzy równocześnie w tym celu specjalne środki wyrażenia się i symbole. W przeciwstawieniu rzeczywistości realnej obrazu tejże rzeczywistości czysto intelektualistycznego i w oglądzie tego obrazu bez względu na jego związek z rzeczywistością realną, widzi autor podstawę wspólną sztuki i nauki. Genezą wszelkiego przeżycia estetycznego w ścisłem tego słowa znaczeniu jest zjawisko sensumotoryczne, sztuka jest w pierwszem swem stadjum fizjologją stosowaną; w późniejszem stadjum jest każde przeżycie estetyczne syntezą trojakiego rodzaju uczuć przyjemnych: uczucia wywołanego działaniem przyjemnem podniety zmysłowej, uczucia przyjemnego, wynikającego z poznania piękna formalnego, wreszcie wyższych stanów emocjonalnych, które przychodzą do głosu w kontakcie z dziełem sztuki. Na tego rodzaju definicję przeżycia estetycznego jako ogólnoobowiązującą nie można się jednak zgodzić. Pomijając trudność w uzgodnieniu obu, wymienionych wyżej, punktów widzenia autora, zdradzających z jednej strony stanowisko czysto intelektualistyczne, z drugiej czysto sensualistyczne, nie można się zgodzić na to, by sztuka zawsze i w każdem swem stadjum, wychodzącem poza okres pierwotny, była syntezą *wszystkich* trzech wymienionych wyżej momentów. W okresach wyższego rozwoju moment fizjologiczny, który jest podstawą wrażenia estetycznego, przeważnie nie przychodzi wogóle do świadomości, nie wchodzi więc w rachubę jako czynnik psychiczny, o ile zaś wchodzi w grę, to już przetworzony w myśl pewnych postulatów psychicznych, rozstrzygających o istocie danego wrażenia. Wówczas niema już mowy o uczuciu przyjemności, wywołanem podnietą zmysłową, ale o wyborze takich podniet i takiego ich wzajemnego stosunku, które najbardziej sprzyjają wytworzeniu danego wrażenia. I tak n. p. zestawienie barw w obrazie ekspresjonistycznym nie odbywa się z punktu widzenia przyjemności, które samo ich zestawienie przedstawia dla oka, ale z punktu widzenia pewnych wyższych celów ekspresji wewnętrznej, którym to zestawienie w mniemaniu artysty specjalnie sprzyja. Podobnie traktowanie współbrzmienia w dzisiejszym konstruktywizmie muzycznym nie hołduje czysto zmysłowej przyjemności piękna dźwiękowego, ale prawom celowości linji melodycznej pojętej jako rozwój w kierunku horyzontalnym. Przykładów takich możnaby zacytować bardzo wiele. Uczucie przyjemności zmysłowej nie jest warunkiem sine qua non piękna estetycznego, co najwyżej tylko pewnych jego przejawów. Drugi czynnik przeżycia estetycznego, przyjemność, wynikającą z poznania piękna formalnego, widzi autor stucznie w ustalonej konstrukcji formalnej, która przychodzi do głosu zapomocą współdziałania elementarnych kategoryj umysłowych i wyraża się w zasadach symetrji, podporządkowania, jedności w rozmaitości, itp. Nie mówi natomiast bliżej czem jest trzeci czynnik, sama treść dzieła sztuki, jako pewien stan duszy (?).

W kwestji, jakie są granice i środki działania, specyficzne dla każdego rodzaju sztuki, uznaje Delacroix wraz z innymi estetykami, że specjalizacja zależy od każdorazowej przewagi jednego zmysłu nad innemi, ale przyjmuje też odwrotnie specjalną predyspozycję do odbierania specyficznych wrażeń zmysłowych, pierwotną dla inte-

lektualnej i emocjonalnej struktury danego osobnika. Ta predyspozycja z kolei czyni z odpowiadających jej organów zmysłowych instrument specjalnie podatny. Byłaby więc według Delacroix'a predyspozycja zmysłowa momentem wtórnym, psychiczna momentem pierwotnym. Prócz reakcyj specyficznych dla każdego rodzaju sztuki przyjmuje Delacroix formy reakcyj syntetycznych, wspólnych kilku rodzajom sztuki, opierające się na psychicznem zjawisku synopsji. Zjawisko synopsji i form reakcyj syntetycznych prowadzi autora do wniosku, że w każdem przeżyciu estetycznem, prócz reakcyj, właściwych danemu zakresowi estetycznemu, istnieją też, w mniejszym oczywiście stopniu, reakcje właściwie innym zakresom, nie leżącym chwilowo w obrębie centralnych zainteresowań danego osobnika. Przychodzą one do głosu albo przez zastąpienie formy reakcji, danej sztuce właściwej, przez formy reakcji specyficzne dla innych sztuk, niejednokrotnie z natury bliższe psychice danego osobnika („wyobrażenia" i wizje wzrokowe jako częste formy reagowania na muzykę u niemuzyków), albo przez promieniowanie z jednego zakresu estetycznego na inne zakresy, a więc wciągnięcie w grę terenów psychicznych obcych danemu rodzajowi sztuki, dalej przez pewne specyficzne podniecenie intelektu, które usiłuje zastąpić przedstawienia nieokreślone w muzyce np. przedstawieniami określonemi treści (zdaje mi się jednak, że te ostatnie nie stanowią odrębnej grupy w stosunku do określonych wyżej reakcyj zastępczych), wreszcie przez uświadomienie sobie pewnego schematu formalnego przedwstępnego, w stanie utajonym wspólnego dla wszystkich zakresów sztuki, bo opierającego się na działaniu funkcyj psychicznych, wspólnych dla wszystkich zakresów artystycznych. Zanim bowiem jakieś wrażenie estetyczne zostanie sprecyzowane w pewnym określonym kierunku, jest ono częścią ogólnych wibracyj emocjononalnych, te zaś zawierają w sobie zawsze pewną nadwyżkę psychiczną, która nie pokrywa się bez reszty z przedmiotem doznawania estetycznego.

Te uwagi, dotyczące psychicznych podstaw zjawisk synopsji, niewątpliwie pokrywają się po części z wynikami badań współczesnej psychologji niemieckiej, szkoda tylko, że autor nie wyciągnął z nich ostatecznych konsekwencyj. Byłoby rzeczą niezmiernie ciekawą zbadać, czy i o ile przedstawienia wizualne i motoryczne nie wpływają n. p. na formy reagowania w stosunku do muzyki także u umysłów, niezdolnych do synopsji w ścisłem tego słowa znaczeniu. Istnieją przecież typy ludzi w mniejszym lub wyższym stopniu równomiernie wrażliwych na różnorodne podniety estetyczne, a więc zdolnych do form reakcyj właściwych kilku rodzajom sztuki, jednakowoż wnikających o tyle głęboko w ich każdorazowe prawa rozwoju i własnej logiki, że nie przenoszą już z jednego zakresu na drugi form reakcyj w sposób tak gruby. Ludzie ci przeżywają na ogół muzykę kategorjami muzycznemi, zaś wrażenia malarskie kategorjami plastycznemi, kto wie jednak, czy gdzieś w podświadomości nie następuje i u nich jakaś wymiana tych kategoryj, oczywiście na planie bardzo dalekim, może w przydłużeniu tych promieni, które łączą ostateczne formalne założenia poszczególnych rodzajów sztuki. James udowodnił, że w świadomości naszej występuje stale obok przedstawienia centralnego cały szereg przedstawień podrzędnych, które współdziałają w wytworzeniu danego obrazu świadomości. Kto wie, czy w przeżywaniu estetycznem nie są to właśnie w pierwszym rzędzie *formalne* kategorje estetyczne z zakresu innych sztuk.

Pytając z kolei, co uważa Delacroix za istotę przeżycia specyficznie muzycznego, dowiadujemy się, że za przedmiot muzyki uważa on uczucie, ale nie uczucie realne, lecz abstrakcję uczucia, t. zn. uczucie, które dopiero przeszedłszy długi proces schematyzacji może znaleźć wyraz w muzyce. Że jednak autor stwierdza równocześnie, że reakcje funkcjonalne, towarzyszące wrażeniu muzycznemu, są te same, które towarzyszą wszelkiego rodzaju wzruszeniom natury ogólnej, zaprzecza tem samem

ich charakter specyficznie muzyczny. Najprostszą konsekwencją tego stwierdzenia byłaby teza, że kompleks psychiczny, składający się na przeżycie muzyczne zawiera w sobie wprawdzie składniki emocjonalne, ale w formie nieistotnej dla tego przeżycia. Gdzieindziej należałoby zatem szukać cech „muzyczności" przeżycia estetycznego, ale gdzie, tego autor nie mówi. Jest to jeden z zasadniczych błędów, wynikających z przyjętej raz metody postępowania, która poza kryterjami ogólnemi nie dopuszcza do głosu kryterjów bardziej szczegółowych.

Natomiast bardzo trafny i bardzo współczesny sposób ujęcia zagadnienia spotykamy znowu w rozdziale o *elementach* muzyki. W melodji akcentuje autor jej charakter syntetyczny, strukturalny, w genezie systemów muzycznych konstatuje oparcie się na działalności z wyboru, na selekcji materjału, nie na danych naturalnych. Rytm muzyczny jest tylko częściowym przejawem zjawiska ogólnego, którego poszczególne formy istniały już poprzednio w tańcu, w pracy i w mowie. Dopiero w odniesieniu do praktyki i zagadnień najnowszych okazuje się znowu metoda autora niewystarczającą, a może poprostu zbyt jednostronne, tonalną muzykę tylko uwzględniające jego wykształcenie fachowe, nie pozwala mu do ostatniej chwili dotrzymać kroku z praktyką. Delacroix wyznaje że zasady prawidłowości formalnej w atonalizmie są dlań niedostępne, nie wychodzi też poza traktowanie melodji i harmonji w duchu ściśle tonalnym. Atonalność jest dla niego tylko lawirowaniem pomiędzy większą ilością różnych tonacyj, ale zawsze z przewagą jednej z nich, również politonalność uznaje za proceder tonalny w zasadzie. Ten punkt widzenia zdradza wyraźnie, że Delacroix wysnuł swą teorję zbyt jednostronnie na podstawie nowoczesnej muzyki francuskiej, lub powstałego na gruncie francuskim odłamu współczesnej muzyki rosyjskiej (Prokofiew i Strawiński), nie wciągając w zakres swych badań tych kierunków, gdzie struktura harmoniczna nie da się żadną miarą podciągnąć pod kategorje tonalności, względnie gdzie na jej miejsce wchodzi struktura polifoniczna. Odnośnie zaś do politonalnosci bierze chyba pod rozwagę wyłącznie tylko bitonalność, każdy bowiem bardziej skomplikowany typ politonalności we wrażeniu nie da się ściśle rozsegregować od atonalności, chyba wyłącznie tylko teoretycznie.

Formę muzyczną rozpatruje Delacroix wyłącznie z punktu widzenia psychiki słuchacza i tu leży może najbardziej interesujący, najbardziej indywidualnie zabarwiony rozdział jego książki. Psychologja t. zw. „strukturalna" jest dlań wytyczną w rozpatrywaniu problemów formy: forma muzyczna jest przedewszystkiem stosunkiem, względnie systemem stosunków, a powstaje ona drogą tych samych procesów, którą powstaje postrzeganie tej formy w świadomości słuchacza. Procesy te ze swej strony uwarunkowane są specjalną strukturą umysłu ludzkiego, który nie przyjmuje wogóle do świadomości wielości niesformułowanych jako postacie, równocześnie jednak stosując się do pewnych danych objektywnych. Nie jest więc postrzeganie procesem danym z góry ale tylko sposobem pojmowania stosunków danych objektywnie. Z tego, że kategorje naszego postrzegania, ich porządek i wzajemne następstwo odpowiadają stale i niezmiennie podnietom objektywnym, wynika, że w procesie postrzegania niema stadjów od siebie odgraniczonych, które nauka zwykła odróżniać jako stadjum analityczne i syntetyczne. Umysł postrzega odrazu formę jako całość złożoną, której części zrozumiałe są ze względu na ich miejsce i funkcję w całości. Rozłożenie formy na jej elementy nie jest zredukowaniem do wielości elementów, pozostających dawniej we wzajemnym związku, ale jest rozbiciem formy jako pierwotnej struktury, jest oglądaniem tych elementów ze stanowiska nowej formy. Postrzeganie jakości strukturalnych jest bowiem czemś więcej, niż aktem prostej syntezy w stosunku do wrażeń, które miałyby przedtem w świadomości byt niezależny.

W tem bezwzględnem uzależnieniu przeżycia muzycznego od struktury formy muzycznej jako całości jest na pewne wiele racji, najlepszym tego dowodem jest fakt, że stanowisko Delacroix'a potwierdzone zostało w dwa lata później przez psychologa niemieckiego Ernesta *Kurtha* w jego dziele p. t. „Musikpsychologie". Każdy umysł ustosunkowuje się mniej lub więcej twórczo w stosunku do podanego mu dzieła sztuki. Jeżeli, jak wykazały eksperymenty, jest to dowiedzione w stosunku do dzieł plastycznych, tem więcej wchodzi w grę w stosunku do muzyki, która jako sztuka czasowa i nieoperująca przedstawieniami ściśle określonemi pozostawia więcej swobody dla twórczych poczynań umysłu słuchacza. Z drugiej jednak strony teza Delacroix'a przynosi ze sobą w konsekwencji wykluczanie metody analitycznej, co przecież nie da się pomyśleć. Nie wiemy przedewszystkiem dotychczas, co uznać należy za elementy formy muzycznej, względnie gdzie kończą się elementy, a gdzie zaczynają się struktury najniższego rzędu. Jeżeli uznamy za elementy poszczególne tony, to jasnem jest, że muszą one pozostać poza obrębem badania formy jako całości. Jeżeli zaś będą to jakiekolwiek stosunki między tonami choćby najprostsze, to uzyskać je można tylko drogą dedukcji ze stosunków bardziej skomplikowanych, a więc drogą analizy. Raczej dopiero połączenie racjonalne i zawsze pozostające w kontakcie z żywym organizmem dzieła sztuki, metody analitycznej i syntetycznej doprowadzić może do pożądanych wyników.

Pomimo pewnych, wyżej już wspomnianych braków, mimo niezbyt przejrzystej metody pracy i nużących często powtarzań, książka Delacroix'a jest jedną z najcenniejszych zdobyczy w zakresie nowoczesnej estetyki francuskiej, a nawet ogólnoeuropejskiej. Przystępna i wykwintna forma predysponują ją pomimo charakteru jej wybitnie naukowego do celów popularyzacyjnych w najlepszem tego słowa znaczeniu.

Dr. St. Łobaczewska

II.

Ernst Kurth: Musikpsychologie, Berlin 1931, Max Hesse-Verlag, 8°, 323 stron.

W centrum zainteresowania filozofji muzyki stoi w każdej epoce *dzieło sztuki i jego istota.* a dopiero wtórnie łączą się z tem problemy kryterjum jego wartości, istota jego tworzenia, doznawania i t. p. Badanie istoty dzieł muzycznych może jednak mieć dwa przeciwne punkty wyjścia, które są wyrazem dwu zupełnie odmiennych światopoglądów metafizycznych. Te dwa stanowiska dają się przeciwstawić w następującem pytaniu: co ma być podstawą wszelkich nauk o sztuce (w tym wypadku — o muzyce): czy objektywnie istniejące dzieło sztuki, czy też przeżywanie, estetyczne doznawanie tegoż dzieła? Zawarte w tem pytaniu stanowiska znajdują dziś swe szerokie rozbudowanie w dziełach dwu czołowych przedstawicieli psychologji i estetyki muzycznej, a to u Mersmanna (Augewandte Musikästhetik, Berlin 1926) i u Kurtha (Musikpsychologie, Berlin 1931). Podczas gdy ten pierwszy stoi na stanowisku fenomenologicznem i z dzieła samego wychodząc, stara się ująć jego istotę, genezę i prawidłowość to Kurth widzi w konkretnem dziele sztuki tylko zewnętrzny przejaw energij psychicznych, które jego zdaniem tworzą istotę muzyki i decydują o jej formach i prawidłowości, i z punktu widzenia energij psychicznych, występujących przy doznawaniu muzyki usiłuje wyjaśnić wszelkie przejawy tej sztuki. — Stanowiska obu teoretyków tworzą nowe dyrektywy dla metodologji badań ściśle muzykologicznych, spotykając się w jednym wspólnym punkcie — w dążności do *syntetycznego* ujmowania dzieła muzycznego.

Charakterystyczne cechy dotychczasowych dzieł Ernesta Kurtha, jednego z największych muzykologów współczesnych, a więc przedewszystkiem niespotykana prawie szerokość horyzontów, pogłębienie filozoficzne i wysoce charakterystyczne i swoiste ujmowanie problemów, znalazły swój punkt szczytowy w ostatniej jego książce w tym roku wydanej, a to w „Psychologji muzyki“. Mimo, że zasadniczym założeniom tej psychologji dawał autor już wyraz w poprzednich swych dziełach[1]) (co pozwala uważnemu czytelnikowi śledzić ich genezę i krystalizację), mimo to ostatnie jego dzieło stanowi pewnego rodzaju rewelację i z różnych punktów widzenia tworzy przełom w literaturze muzykologicznej. — Zarówno pod względem *merytorycznym*, jak i *metodologicznym* staje Kurth na zupełnie odrębnym od dotychczasowych badaczy stanowisku, realizując tu te postulaty, które mniej lub więcej jawnie znajdują swój wyraz (choć jeszcze nie spełnienie) w dziełach najwybitniejszych umysłów współczesnych.

Każdy pracujący naukowo, bez względu na swój zakres i gałąź wiedzy opiera się de facto na pewnych założeniach filozoficznych ogólniejszej natury (metafizycznych i epistemologicznych), i z nich czerpie — świadomie lub nieświadomie — dyrektywy dla swych wszystkich bardziej szczegółowych wywodów. Jedynie zewnętrzna rejestracja faktów i fenomenów może się obejść bez tego ogólniejszego podłoża, nie mogąc jednak w zupełności pretendować do żadnych głębszych wyjaśnień i ogólniejszych syntez. — Większość współczesnych dzieł naukowych, będąc wynikiem tak silnej w dobie obecnej specjalizacji, nie posiada jednak żadnych jawnych związków z filozofją, nie dba o zdobycze nowoczesnej teorji poznania i psychologji i nie stara się w zupełności odnaleźć związku pomiędzy fenomenami i prawami swego zakresu a prawami innych działów nauki lub też całokształtem praw wszechświata, ujmowanych przez tak pogardzaną dziś oficjalnie, jednak ostateczny cel wszystkich nauk stanowiącą — metafizykę.

Otóż u Kurtha, którego celem jest odnalezienie najgłębiej leżących praw muzyki i jej przeżywania, związek ten z założeniami natury metafizycznej jest niezmiernie silny, tak silny, że pozwala z wywodów jego wydobyć specyficzny system filozoficzny.

Filozofja Kurtha, której tylko zasadnicze wytyczne możemy tu podać, stanowi dość jednolity stop systemów Kanta i Schopenhauera, przepojonych silnie dynamizmem psychicznym. Między światem zjawisk, a rzeczy samych w sobie niema czystego stosunku odzwierciedlania. Podczas gdy zmysły poznają świat zjawisk, to psychika jest organem poznawczym świata rzeczywistego, organem przeżycia świata transcendentnego. Obie te sfery istności i ich przejawy są tylko substratami energij, pierwsza fizycznych, druga psychicznych, te zaś stanowią manifestacje jednej energji podstawowej, którą Kurth w jednem miejscu określa zgodnie z Schopenhauerem.

Ten dualizm metafizyczny Kurtha, przeniesiony na teren muzyki, prowadzi go do następujących poglądów: Materjał dźwiękowy muzyki nie jest niczem samoistnem, jest tylko fenomenem, po przez który ujmujemy psychiczne przebiegi energetyczne. Te zaś, będące bezpośrednim przejawem energji podstawowej istności stanowią wedle Kurtha prawdziwą i wyłączną treść muzyki. Przemiana akustycznych podstaw dźwięku na wrażenie muzyczne, możność ujęcia materjału dźwiękowego jako symbolu tych energij jest jedną z niezgłębionych tajemnic natury. Wrażenie tonu stanowi dopiero substrat, przez który przepływają energje psychiczne. Dźwięki percypowane są tylko zewnętrzną formą przejawiania się prądów energetycznych, tworzących istotę mu-

---

[1]) Przedewszystkiem: Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Berno 1917; Die Romantische Harmonik, Berno 1920, a także i w monografji Brucknera.

zyki, która jest nam dostępna tylko w intuicyjnem ujęciu. Naukowe, czysto rozumowe ujęcie tej istoty jest niemożliwe, gdyż możemy ją przeżyć i poznać jedynie w doświadczeniu wewnętrznem, leżącem na pograniczu świadomości i pod-względnie nadświadomości muzyka jest zatem tylko symbolem rzeczywistości transcendentalnej. (Str. 22: „Musik ist kein peripheres, sondern zentral bedingtes Erleben. Sie ist Sinn und nicht blos Natur").

Energja, siła psychiczna jest w muzyce podłożem związku pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, ona nie *wiąże* ich, ale je *niesie*. Np. melodja nie *składa* się wedle Kurtha z tonów lub interwałów, ale jest całością w sferze energetycznej, z której wyłaniają się poszczególne tony; podobnie i jej rozkład rytmiczny jest funkcją tej energji ruchu.

Tego rodzaju poglądy, które stanowią najczystszą metafizykę muzyki, prowadzą naturalnie do wielu zagadnień przez Kurtha nie rozwiązanych i w ogólności nie rozwiązalnych. Abstrahując od utartych pytań w rodzaju: czem jest istota świata transcendentnego?, na czem polega jego stosunek do świata fenomenologicznego? i t. p., nasuwa się tu jednak kilka pytań bardziej szczegółowych, na które u Kurtha nie znajdujemy zdecydowanej odpowiedzi: Czy energje muzyczne, które w sferze istoty rzeczy *nie* są identyczne z ich formą przejawiania się, mogą się też wyrażać w innej formie niż w muzyce? Czy są one wspólną treścią *wszelkich* przejawów artystycznych (nietylko muzycznych), czy też rożnicują się zależnie od materjału w którym znajdują swój wyraz? Czy energje te mogą być przez psychikę przeżyte bez ich zjawiskowego korrelatu? Dlaczego korrelat ten ulega ciągłym przemianom, jeśli istota energji jest niezmienna? Te i tym podobne zagadnienia, częściowo przez autora podejmowane prowadziłyby go jednak w zupełnie odmiennym kierunku, aniżeli w tym który sobie Kurth pierwotnie wyznaczył. Celem jego było stworzenie *psychologji* muzyki, a nie metafizyki, w którą autor mimo to ustawicznie popada. Wprawdzie filozofja muzyki pyta o treść, przedmiot, istotę tej sztuki, a psychologja tylko o to, jak się ta treść u nas przejawia, jakie są funkcje psychiczne, które nam umożliwiają ujęcie tej treści, to jednak to *czem* jest ta treść okleśla zarazem w pewnej mierze i sposób jej przejawiania się w psychice ludzkiej. Tem też należy uzasadniać fakt, że w *psychologji* muzycznej Kurtha zawiera się cały system *filozofji* muzyki, mimo, że autor wielokrotnie temu przeczy i wypiera się wszelkiej metafizyczności.

Jego wyżej przytoczone założenia filozoficzne stanowią jednak dla niego jedynie punkt oparcia, odskocznię (stale jednak zachowywaną), prowadzącą go do jednolitego ujęcia szeregu problemów, leżących bardziej na powierzchni, bardziej dostępnych doświadczeniu i rozumowej analizie. W odniesieniu do nich najważniejszem założeniem Kurtha jest twierdzenie, że same wrażenia dźwiękowe są tylko substratem, zewnętrzną formą energij psychicznych, które się w związku z zracjonalizowanym (t. j. równomiernie podzielonym) materjałem dźwiękowym różnicują, przybierają różny charakter i nadają treść i formę wszelkim elementom muzyki.

Założenie to prowadzi autora do pierwszej bardzo ważnej innowacji, która ma zarazem niesłychanie doniosłe merytoryczne konsekwencje. Stając na stanowisku, że energje psychiczne, płynące ze słuchacza, nadają materjałowi dźwiękowemu jego istotny *muzyczny* sens, dochodzi Kurth do wniosku, że nie w materjale muzycznym, ale w psychicznych funkcjach człowieka leży geneza wszelkiej konstrukcji muzycznej, że w psychice ludzkiej należy szukać podstaw prawidłowości w muzyce. (str. 121 „Nicht die Klangreize bestimmen die Psyche, sondern diese fügt sich und ihrer: Eigenart die Klangreize an").

Przebieg słuchowy staje się symbolem pewnej treści dopiero wtedy, kiedy psychika ludzka wprojektuje w niego zawartości, pochodzące z jej zasadniczych kategoryj przedstawieniowych, a więc: przestrzenne, czasowe, materjalne i energetyczne. Istota przeżycia muzycznego nie leży w *objekcie* przeżywanym, ale w *czynności* przeżywania, która wykreśla, dodaje, grupuje, a nawet przekształca elementy przedstawieniowe. Na tem polega właśnie *twórcza synteza* psychiki w odniesieniu do konkretnie danego (zmysłowo ujmowanego) materjału dźwiękowego i też wyjaśnia się fakt, że różne jednostki słuchając tego samego utworu jednak nie słyszą tego samego i tak samo [2]).

Zasadnicze stanowisko filozoficzne Kurtha, każące mu rozbić (teoretycznie tylko) przeżycie muzyczne na wielość sfer (zjawiskową, filozoficzną, przedstawieniową i energetyczną, podświadomą), prowadzi go w konsekwencji do innowacji metodycznej, mającej z punktu widzenia ściśle racjonalnego, naukowego również ogromne znaczenie. Innowacja ta polega na definitycznem odgraniczeniu od siebie i rozdzieleniu *psychologji tonów i psychologji muzyki*, i prowadzi autora zupełnie samodzielnie do wyników, w zupełności zgodnych z najnowszym prądem współczesnej psychologji ogólnej, która na miejsce psychologji analitycznej, molekularnej, wprowadza teorję struktur, psychologję postaci („Gestaltpsychologie"). Psychologja postaci (zapoczątkowana pod koniec ubiegłego stulecia przez *Ehrenfelsa*, który w swych wywodach opierał się w znacznej mierze na przykładach muzycznych) wychodzi z założenia, że analiza elementów przedstawienia (podobnie jak i innych zjawisk psychicznych) nie prowadzi do poznania jego istoty. Żadne przedstawienie nie jest li tylko *sumą* swych elementów, *całość* jest czemś więcej niż kompleks jej elementów, obejmuje bowiem ponadto i ogół ich stosunków wzajemnych, które stanowią pewnego rodzaju czynnik dynamiczny; elementy wpływają bowiem na strukturę całości, a ona zmienia znaczenie i charakter każdego z nich. Zbadanie istoty tych stosunków w różnych dziedzinach przedstawień człowieka, a przedewszystkiem zbadanie *funkcyj psychicznych*, które są podstawą ujmowania struktur, oto zasadnicze cele psychologji postaci, które w odniesieniu do różnych typów przedstawień różnicują nieco swe metody badawcze. Jasnem jest jednak, że metoda badań psychologji postaci różni się w silnym stopniu od tej, jaką posługuje się psychologja analityczna. Mimo to, obie w ostatecznych swych konsekwencjach natrafiają na zjawiska, dalej nie dające się już wyjaśnić, zjawiska z punktu widzenia teorji poznania biegunowo przeciwne: psychologja analityczna na istotę pojedynczego wrażenia, psychologja postaci na ujęcie (intuitywne) struktur jako takich, które rozumowo nie daje się narazie bez reszty wyjaśnić.

Na terenie psychologji muzycznej Kurth pierwszy staje zdecydowanie na stanowisku psychologji strukturalnej, dowodząc że wszelki inny, punkt widzenia prowadzi do psychologji *tonów*, a nie *muzyki*. Konsekwentne przeprowadzenie zasad psychologji postaci stanowi może największą wartość jego dzieła z punktu widzenia samej psychologji i ono właśnie nadaje tej książce charakter przełomowy i nowatorski. Zagadnieniom tym, stojącym już na gruncie ściśle psychologicznym, musimy tu poświęcić nieco więcej miejsca, tem bardziej, że cały system metafizyczny Kurtha, wszystkie jego wywody, tworzące podstawy nowej filozofji muzyki łączą się z wynikami oficjalnej nauki właśnie na terenie strukturalnej psychologji muzycznej.

---

[2]) Tu Kurth spotyka się częściowo z R i e m a n n e m (Die Lehre von den Tonvorstellungen, Jahrbuch Peters, 1914/15), który również twierdzi, że nie konkretnie dane dźwięki, ale przedstawienia *słuchacza*, są alfą i omegą muzyki. Tylko że Kurth kładzie wagę nie na *przedstawienia* same, które są lub mogą być świadome, ale na *energje* przepływające w podświadomości słuchacza, a decydujące o przeżyciu muzycznem.

Dotychczasowa psychologja muzyczna szła wyłącznie w kierunku analizy pojedyńczych wrażeń słuchowych, nie zdając sobie sprawy, że wszelkie wyjaśnianie *muzyki* z jej punktu widzenia jest absolutnie za ciasne i niewystarczające. Pewne zarodki strukturalnego ujęcia dają się wprawdzie zauważyć u Stumpfa, w całokształcie jednak i jego psychologja jest psych. *tonów*, izolowanych wrażeń słuchowych, a nie psychologją *muzyki*. Analiza elementów stanowi wprawdzie historycznie i metodycznie wstęp do strukturalnego ujęcia, pozostaje jednak w odniesieniu do tego ostatniego w takim mniej więcej stosunku jak w zakresie nauk przyrodniczych anatomja do biologji.

Ponieważ wszelkie przedstawienia *muzyczne* odnoszą się do organicznie jednolitych całości, a nie tylko agregatu elementów, zatem psychologja *muzyki* może być tylko psychologją *struktur* muzycznych. Celem psychologji muzyki jest wedle Kurtha — określenie tych funkcyj psychicznych, które umożliwiają jednostce ujęcie struktur muzycznych, które sobą tworzą podstawy przeżycia muzycznego. W odniesieniu do słuchania muzyki faktem oczywistym jest bowiem to, że nie ujmowanie luźnie uszeregowanych pojedynczych wrażeń, ale przeżywanie pewnych całości, struktur, tworzy istotę tegoż.

Fizjologicznie przeważnie zorjentowana psychologja tonów wogóle do problemu *słuchania muzyki* nie podchodzi, a ograniczając się wyłącznie do analizy pojedynczych wrażeń lub najprymitywniejszych ich kompleksów (np. interwałów) staje dziś w pewnym sensie na martwym punkcie. Psychologja strukturalna mając na oku ujęcie i wyjaśnienie podstawowych struktur dźwiękowych zmienia też zasadniczo dotychczasowy stosunek psychologji do *teorji* muzyki. Podstawowe pojęcia teorji muzyki (odnoszące się do struktur dźwiękowych różnego typu) uznaje Kurth również i za przedmiot rozważań psychologji muzycznej, choć z innego zupełnie punktu widzenia. Stosunek psychologji muzycznej do teorji chce Kurth uczynić takim, jaki jest stosunek psychologji mowy do gramatyki. Tu należy jednak zaznaczyć, że takie postawienie kwestji, zmusza psychologję muzyczną do takich samych przemian historycznych, przez które przechodzi teorja, nawet najbardziej objektywna i wszechstronna, wraz ze zmianą stylu muzycznego. Konsekwentne przeprowadzenie przez Kurtha tego stanowiska pozwala nam też skonstruować główny zarzut przeciw niemu: tak traktowana psychologja muzyki nie będzie nigdy *ogólną* psychologją wszelkich (historycznie i geograficznie) przejawów muzycznych, ale stale tylko psychologją *jednego stylu muzycznego*. Zarzut ten znajduje niestety swe potwierdzenie i poparcie w całej ostatniej części dzieła Kurtha, w której autor tworzy szczegółowy, subtelnie wykończony i niezmiernie interesujący system psychologji strukturalnej—ale wyłącznie w odniesieniu do muzyki w ostatnich dwu wieków, t. j. do muzyki ściśle tonalnej, nie wciągając w krąg swych wyjaśnień żadnych elementów ani form (w znaczeniu ogólniejszem) muzyki dawniejszej lub bardziej nowoczesnej. Jest to wprawdzie jedyny merytoryczny mankament niezwykłe śmiałej, głębokiej i oryginalnej książki Kurtha, ale niestety on istnieje, prowadząc niekiedy autora do wywodów sprzecznych z jego ogólniejszemi założeniami.

Zarzut ten nie obala jednak wartości samej *metody* strukturalnej, czego dowodzi fakt, że bardziej ogólnym i podstawowym wywodom Kurtha niepodobna odmówić po głębszej introspekcji i analizie własnych przeżyć muzycznych — oczywistości.

Zasadnicze założenie psychologji postaci, że całość wpływa kształtująco na istotę swych elementów składowych, zostaje przez Kurtha przeniesione na teren muzyczny; z tego punktu widzenia dokonuje on interpretacji materjału dźwiękowego, łącząc w swych wywodach stanowisko psychologji strukturalnej ze swojem wyżej scharakteryzowanem metafizycznem.

Wrażenie pojedynczego dźwięku stanowi również strukturę, ale niższego rzędu. Jest całością złożoną, którą bezpośrednio ujmuje się jako jedność, a w której tylko porównanie można wyróżnić jej elementy składowe (wysokość, barwa, siła). Wprawdzie tę fizykalno-fizjologiczną złożoność dźwięku upraszczamy w *muzycznem* słuchaniu nadajemy mu jednak równocześnie związki i komplikacje innej natury, które właśnie tworzą muzyczną strukturę tegoż dźwięku. *Napięcia energetyczne, grawitacja, materjalność, elastyczność* i t. p — to wszystko nie leży w jakimś tonie realnie, ale zostaje weń przez naszą psychikę wbudowywane w związku z przeżyciem jakiejś całości muzycznej (choćby najmniejszego motywu), i różnicuje się zależnie od tej całości. — Znaczenie rytmiczno-metryczne, związek melodyczny i funkcja harmoniczna tonu, wszystko to daje się sprowadzić do wymienionych zawartości bardziej ogólnych i nietylko dla muzyki charakterystycznych. Dopiero wtedy gdy wrażenie dźwięku staje się substratem tych cech, staje się ono elementem muzycznym i zarazem symbolem głębszych treści psychicznych. Wrażenia słuchowe różnicuje nasza psychika, wkładając w nie przedewszystkiem trojakie elementy przedstawieniowe: energetyczne, przestrzenne i materjalne. Dopiero dzięki nim, czysto fizykalno-fizjologiczny przebieg słuchowy staje się organicznie jednolitą sferą słuchową (Gehörswelt).

Sfera ta istnieje i powstaje samoistnie, t. zn. jest autogeniczna (podobnie jak sfera wrażeń wzrokowych i dotykowych) i podlega również prawidłowości zasadniczych kategoryj umysłowości człowieka.

Substratem wszelkich struktur muzycznych jest *energja ruchu*, która poza muzyką przejawia się w najrozmaitszych czynnościach psychologicznych jak np. w czytaniu, rozumieniu, wnioskowaniu i t. p. Energja ta tworzy napięcia, które ulegają zróżnicowaniu w związku z konkretnym materjałem dźwiękowym, w którym ona się przejawia. I tak np. wedle Kurtha melodja jest właściwie jednolitą i ciągłą falą energetyczną, z której się tylko wyłaniają pojedyncze tony (str. 15. „Der Ton ist Auffangung durchflutender oder gestauter Kraft, Symbol *eines* dynamischen Augenblicks“). W przebiegach muzycznych, podobnie jak w każdym procesie psychicznym są tylko *pewne* punkty świadome, mimo że całość jest ciągła, t. j. tworzy kontinuum. Świadomość ujmując te punkty, wiąże je, opiera się bowiem na podświadomem wyczuciu tego kontinuum, tej jednolitej i ciągłej fali energji ruchu. To poczucie ruchu w muzyce jest niezależne od ruchu tonów, bo powtórzenie jednego tonu jest już też ruchem w muzyce. Kontinuum ruchu wyczuwane w muzyce nieświadomie jest podstawą poczucia jedności strukturalnej większych lub mniejszych struktur muzycznych.— Z racjonalnego wyjaśnienia istoty tego poczucia Kurth rezygnuje, twierdząc, że błędem metodologicznym byłoby ujmowanie świadomością zjawisk, leżących w dziedzinie podświadomości. Przebieg ruchowy muzyki, zachowuje się w wyobraźni człowieka jako jednolita forma, obraz pewnego ruchu. Dlatego to możemy rozpoznać motyw lub temat mimo niektórych zmian ich elementów. Gdyby nie obrazowa jedność formy ruchu motywu lub tematu, to każda zmiana jednego elementu tych całości znosiłaby ich identyczność. Z tego wnosi Kurth, że istotnej treści motywu (lub wogóle jakiejś struktury muzycznej) nie wyczerpują jego techniczne właściwości, ale że wyrażająca się w nim energja ruchu jest jakąś psychiczną realnością o *własnej* zawartości formalnej.

Przeżycie melodji jako całości opiera się na nieświadomem porównaniu wrażeń aktualnie doznawanych z przeszłemi i odnoszeniu ich do przyszłych. Zakłada to zdolność psychicznego kumulowania w jednym momencie czasowym przebiegów, różnych pod względem swych cech czasowych. Zdolność ta obciąża przedstawienia muzyczne cechami *przestrzennemi* i pozwala tą drogą ująć w jednym oglądzie formę *czasowo* rozciągłego przebiegu. I tego zjawiska, tak ważnego dla słuchania i este-

tycznego doznawania muzyki nie podejmuje się Kurth wyjaśnić, mimo, iż subtelną analizą wykazuje, że każdy przebieg ruchowy daje się ująć w wrażeniu jako symultatywny, przez co osiąga pewne cechy przestrzenne.

Poczucie przestrzenne w przedstawieniach muzycznych nie dochodzi jednak nigdy do jasnego i wyższego wyobrażenia. Przedstawieniom przestrzennym, towarzyszącym ujmowaniu struktur muzycznych brak wyraźnego zróżnicowania dymensyj, a o ile ono się pojawia, to tylko jako intellektualna analogja lub skojarzenie. Z poczuciem przestrzeni łączy się tu również poczucie masy, *materjalności* dźwięków, które — jak Kurth twierdzi — ma dwa źródła: 1) w samem wrażeniu tonu, płynąc z jego lokalizacji, wysokości, intensywności i t. p., oraz 2) w dynamice wewnętrznej przepajającej ten ton jako element pewnej struktury (np. ton przetrzymany ma większą masę, wagę w akordzie, aniżeli sądzimy). Na element materjalności w przedstawieniach muzycznych wskazują takie pojęcia jak: wolumen, objętość akordów, substancja tematyczna i t. p. Jednak i poczucie materjalności nie jest tu wyraźne, zawiera w sobie pewien pierwiastek irracjonalny, podobnie jak i poczucie przestrzeni. Ich irracjonalność polega na tem, że zarówno przestrzeń jak i materja dźwiękowa są absolutnie niewymierne, a ich zróżnicowanie nie daje się ująć w żadne stałe schematy.

Te trzy elementy przedstawień muzycznych: energetyczny, przestrzenny i materjalny tworzą wedle Kurtha istotną podstawę wszelkich struktur muzycznych. Opierając się na tem założeniu przeprowadza autor w ostatniej części swego dzieła szczegółową analizę wszelkich struktur (tak horyzontalnych, jak i wertykalnych i ich połączeń) występujących w muzyce tonalnej, poświęcając najwięcej miejsca harmonicznym, mniej melodycznym a stosunkowo minimalnie rytmicznym. I tu nasuwa się czytelnikowi pytanie, pozostające w ścisłym związku z poprzednio już podniesioną objekcją: czy wyżej referowane poglądy Kurtha nie dozwalają na psychologiczne wyjaśnienie struktur innych stylów muzycznych, czy też autor, znając najlepiej ten rodzaj muzyki tylko dla niej szczegółowo wypracował swój system? Przyjęcie pierwszej alternatywy pozwala przypuścić, że i ogólniejsze wywody Kurtha opierają się wyłącznie na analizie przeżyć muzyki tonalnej i że wobec tego może nie znajdą swego potwierdzenia w muzyce innego typu. Jeśli rzeczywiście Kurth badał tylko te funkcje psychiczne, które tworzą podstawy ujmowania struktur *tonalnych*, nie troszcząc się w zupełności o typy struktur, właściwe innym stylom muzycznym, to ogromna jego praca nie mogłaby stworzyć podwalin dla *ogólnej psychologji muzyki*, ale stanowiłaby tylko świetną i imponującą interpretację psychologiczną klasyczno-romantycznego stylu muzycznego. — Faktem jest, że wszelkie wywody autora o strukturach harmonicznych są bezwzględnie oparte wyłącznie na światopoglądzie tonalnym (tonalności dur i moll) i nie dadzą się odnieść do muzyki innego typu. W mniejszym stopniu zarzut ten daje się utrzymać w odniesieniu do pozostałych czynników muzyki. Na terenie harmonicznym dają się też u Kurtha odnaleźć dość liczne sprzeczności z jego założeniami filozoficznej natury, z których najważniejszą jest ta, że autor, twórca dynamizmu psychicznego w odniesieniu do muzyki, wraca przy wyjaśnianiu zjawiska konsonansu, istoty trójdźwięku i t. p. do *przyrodniczego* stanowiska, sprowadzającego te fenomeny do naturalnego szeregu alikwotów (Naturklang)!

Ażeby rozstrzygnąć pytanie, czy system Kurtha da się zastosować do innego typu muzyki, aniżeli tonalnej trzebaby przeprowadzać badania równie długotrwałe obszerne i żmudne, jakie tworzą podstawy dzieła Kurtha. Kto wie pozatem, czy psychologja postaci, która wzięła swój początek z takiej dziedziny przedstawień, które *nie* ulegają zasadniczym przemianom stylistycznym, przeniesiona na teren sztuk, nie *musi* się

ograniczyć właśnie do psychologji poszczególnych stylów? W takim wypadku należy dzieło Kurtha uznać nie za jednostronne, ale za niewyczerpujące z historycznego i etnograficznego punktu widzenia i starać się na tym terenie jego pracę dalej poprowadzić [3]). Moim zdaniem jego energetyczny i strukturalny punkt widzenia da się zastosować do wszelkiej muzyki, a tylko bardziej szczegółowe ich konsekwencje będą musiały ulegać zmianom w zależności od typu rozpatrywanej muzyki.

Niezależnie od swych merytorycznych wyników tworzy dzieło Kurtha przełom z jeszcze jednego punktu widzenia. Rozwój nauk polega nietylko na osiąganiu coraz głębszych syntez, na wiązaniu faktów pozornie odległych, ale również i na udoskonaleniu *metod* poznawczych, które mogą stworzyć nowe punkty widzenia i pozwolić na ujęcie głębiej leżących związków. W współczesnej muzykologji coraz silniej znajduje swój wyraz pogląd, że czysto racjonalistyczna, analityczna metoda poznawcza jest niewystarczająca; że i w teorji należy się oprzeć na intuitywnem ujmowaniu pewnych fenomenów, co zwłaszcza na terenie sztuk jedynie pozwala na żywy, bezpośredni kontakt wewnętrzny z przedmiotem badanym. Po raz pierwszy problem ten postawiła jasno i uczciwie L. Kallenbach-Greller [4]), Kurth zaś jest pierwszym naukowcem, który z całą powagą zaczyna się opierać na intuicyjnem poznaniu. Przyjmując, że przeżycie muzyczne obejmuje nietylko sferę świadomości, ale że rozszerza się również i na niezmierzone obszary życia podświadomego, doszedłszy do przekonania, że tam właśnie leży istotna treść tej sztuki przyznaje się Kurth, że w swych wywodach oparł się również na intucyjnem ujęciu pewnych zjawisk, które w zakresie empirji wewnętrznej są oczywiste, a z punktu widzenia doświadczenia i eksperymentu są niedostępne zbadaniu. Wprawdzie autor zdaje sobie sprawę, że element intuitywny może w nauce prowadzić do subjektywizmu, ale z drugiej strony wyraża przekonanie że żadna nauka o sztuce, jakoteż żadna ogólna synteza (bez względu na jej przedmiot i zakres) nie może dokonać się *bez* tego czynnika, który i w zakresie ścisłej pracy naukowej stanowi główny *twórczy* agens.

A zatem i z punktu widzenia ogólnej metodologji nauk staje Kurth na placówce najbardziej w przyszłość wysuniętej, osiągając ją nietylko dzięki osobistym walorom umysłowym, ale też dzięki istocie rozpatrywanego przez się przedmiotu, leżącego de facto lwią swą częścią w sferze „niewiadomego“. Wywody Kurtha są tego rodzaju, iż każdy, kto sam przeżywał muzykę i może te przeżycia retrospektywnie analizować, musi wynikom autora bezwzględnie przyznać słuszność. Sceptykom [5]), którym metoda i wyniki Kurtha wydają się zamało „oficjalne“, można natomiast na pocieszenie przypomnieć tę prawdę, że. w gruncie rzeczy każda nauka tylko podnosi problemy nie osiągając nigdy ich ostatecznego rozwiązania.

Dr. Z. Lissa

III.

Juliusz B a h l e: Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens. odb. z „Archiw f. ges. Psychologie“, t. 74, zesz. 3/4. Lipsk. 1930 in 8° str. 102.

Problem twórczości muzycznej jest jednem z najważniejszych zagadnień w zakresie subjektywnej estetyki muzycznej i dopiero w dobie obecnej stał się przedmiotem badań psychologicznych. Kwestja ta zajmowała już filozofów starożytnej Grecji, a me-

---

[3]) Próbę takiego rozwinięcia w zakresie melodyki dają poprzedzające niniejszy referat wywody p. dr. Stefanji Ł o b a c z e w s k i e j.

[4]) Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit. Lipsk, 1930.

[5]) Jak np. H. S c h o l e, którego książka, p. t. Tonpsychologie und Musikästhetik, Getynga, 1930, stanowi jeden nieprzebierający w środkach atak przeciw Kurthowi.

tody podejścia do niej i jej rozpatrywania pozostawały w każdej epoce w ścisłym związku z ogólnymi prądami nurtującymi filozofję, później zaś jej dział podrzędny, a to estetykę. Tak więc metoda *spekulatywno-filozoficzna* (panująca od Platona i Arystotelesa, aż do Hegla, Schellinga i Schopenhauera) starała się przedewszystkiem rozstrzygnąć w czem leży treść, *istota* muzyki i z tego punktu widzenia naświetlała samą twórczość muzyczną; w okresie romantyzmu starano się o rozwiązanie tej kwestji metodą *introspekcji* (czego wyrazem są pisma Schumanna, Wagnera, Pfitznera), odrzuconej jednak z powodu jej jednostronności i nienaukowości. Bardziej naukowy charakter ma metoda *empiryczno-historyczna* (Stern, Dilthey i in.), która *proces twórczy* stara się ująć na podstawie *przeżycia* tworu danego typu. W czasach ostatnich wyłonił się ponadto szereg innych metod (met. *ankietowa, psychopatologiczna* i in.), które z punktu widzenia różnych założeń usiłują wyjaśnić proces tworzenia muzycznego.— Praca Bahlego jest pierwszą próbą *eksperymentalnego* podejścia do zagadnienia twórczości muzycznej, otaczanego dotychczas pewną mgłą tajemniczości. Metody tej nie stosowano dotychczas wychodząc z założenia, że sztuczne warunki tworzenia, występujące w eksperymencie, niweczą związki strukturalne poszczególnych czynności, wchodzących w skład komponowania i nie pozwalają na ujęcie jego istoty. Tej ujemnej stronie metody eksperymentalnej usiłuje Bahle w ten sposób zapobiedz, iż kombinuje ją z metodą *historyczną,* t j. wyniki, osiągnięte przez eksperyment porównuje natychmiast z zachowanemi zeznaniami introspekcyjnemi twórców różnych epok. W omawianej rozprawie autor nie podejmuje się psychololologicznej analizy *całego* procesu tworzenia, ale pragnie narazie zbadać tylko ten kompleks czynności psychicznych, które łączą się z powstawaniem pomysłów muzycznych, z tworzeniem motywów, *tematów,* zapowiadając zarazem dalszą pracę, w której zajmie się psychologiczną podstawą ich rozbudowania.

Chcąc bliżej opisać eksperymenty Bahlego musimy przedewszystkiem zaznaczyć, że ukrytem ich założeniem jest przekonanie, jakoby treścią, wyrażaną w muzyce mogły być jedynie pewne stany, przeżycia uczuciowe lub też zewnętrzne fakty i przebiegi. Bahle konstruuje bowiem dwie grupy eskperymentów: w pierwszych każe osobom badanym wyrazić muzyką jakiś stan emocjonalny (radość, strach i t. p.), w drugich oddać pewne typy lub sytuacje (np. skąpca, żonglera i in.). Jednak już w ciągu przeprowadzania eksperymentów założenie to okazało się niewystarczającem, autor doszedł do przekonania, że te dwie metody nie wyczerpują wszelkich źródeł powstawania koncepcyj muzycznych i dodał trzeci typ eksperymentów, w których osoba badana miała tworzyć motyw lub temat muzyczny z pobudek czysto estetycznej natury.

Wprawdzie badania Bahlego, oparte na tych eksperymentach nie rozświetlają *wszystkich* zjawisk psychicznych występujących przy procesie tworzenia muzycznego, to jednak wyniki ich pozwalają wglądnąć w cały szereg czynności, towarzyszących tworzeniu, głębiej, aniżeli to dotychczas było możliwem, ponadto zaś wyjaśnić do pewnego stopnia te typy twórczości muzycznej, które dają się zawrzeć w powyżej opisanych eksperymentach. Jedynie typ trzeci, dla muzyki może najistotniejszy nie zostaje tu bliżej uwzględniony, a z nim pozostaje nadal nierozstrzygnięta istota tworzenia „absolutnej“ muzyki.

Przeciw tak skonstruowanym eksperymentom można ponadto wytoczyć szereg zarzutów, z których najważniejszym jest ten, iż powstawanie koncepcyj muzycznych jest w takich warunkach zupełnie *niespontaniczne.* Osoby badane musiały wyrażać te stany uczuciowe, które im Bahle podawał, a nie własne, co zmuszało je dopiero do sztucznego nastrajania się do danego rodzaju uczucia (przez reprodukcję własnych analogicznych stanów, przez zebranie odpowiednich przedstawień i t. p.).

Drugim zarzutem, z którego jednak autor zdaje sobie sprawę, jest to, że osoby przezeń badane *nie* były *twórcami*, mimo, że miały pewne — mniejsze lub większe — zdolności kompozytorskie i praktykę w tym zakresie. Zarzut ten uprzedza Bahle, opierając się na twierdzeniu Müller-Freienfelsa, iż wszyscy ludzie mają zdolności twórcze, tylko w różnym stopniu, a twórca i nietwórca różnią się jedynie nasileniem tych zdolności.

Na podstawie zeznań osób badanych ujmuje B. czynniki, które tworzą podłoże tworzenia muzycznego. Są niemi: 1) uczucia kształtujące, które nadają treść produkowanej całości, 2) uczucia, które nie mając określonego kierunku, tworzą jednak wzmocnienie energij psychicznych, dynamiczny agens, który nie musi się wprost łączyć z czynnością twórczą, 3) świadomość mocy twórczej (Nietzscheański „Schaffensrausch"), która występuje już w ciągu komponowania i stanowi czynnik, popierający również dynamicznie, a nie kierunkowo samą pracę.

Wysuwanie tych wszystkich czynników wtórnych na plan pierwszy—co znajdujemy w prawie wszystkich zeznaniach introspekcyjnych wielkich twórców—rzucało na akt tworzenia to tajemnicze światło, które nie pozwalało na ujęcie istotnych czynników konstrukcyjnych tego procesu.

Wyniki eksperymentów Bahlego rzucają bardzo ciekawe światło na najrozmaitsze zagadnienia, odnoszące się zarówno do samego procesu tworzenia, jak i do jego antecedencjów. Tak więc z zeznań osób badanych wynika, że pomysł muzyczny jest stale wypływem aktualnego przeżycia pewnego kompleksu emocjonalnego lub przedmiotowego. Twierdzenie to musi jednak Bahle rozszerzyć dla trzeciego typu twórczości, w którym czysto estetyczne—jak je autor nazywa „formalne"—czynniki są wyłączną podstawą psychologiczną aktualizacji konceptu. Brak aktualnych treści emocjonalnych lub przedmiotowych usiłuje tu B. w ten sposób wyjaśnić, że między ich przeżyciem, a realizacją ich wyrazu muzycznego leży dłuższy okres czasowy, które te przeżycia czyni *nieświadomą* podstawą danego pomysłu muzycznego. Argumentacją tą odmawia B. samoistności istnienia typowi formalnemu, a tem samem popada w sprzeczność z wynikami swych eksperymentów. I tu zatem widzimy, że tam gdzie idzie o naświetlenie czystej twórczości muzycznej κατ'ἐξοχήν, tam metoda Bahlego nie zawsze okazuje się wystarczającą.

Natomiast w bardzo ciekawy i oryginalny sposób udaje się autorowi wyjaśnić dwa pierwsze typy produkcji muzycznej. Podstawą ich jest *tendencja do adekwetności,* do jaknajściślejszego przyporządkowania przeżyć (emocjonalnych lub przedmiotowych) i ich wyrazu muzycznego. Przyporządkowanie to odbywa się w ten sposób, że twórca wydobywa, abstrahuje z całości danego przeżycia niektóre jego czynniki strukturalne i przenosi je na całkiem inny, w tym wypadku muzyczny materjał. Możność odizolowania tych czynników i zdolność ich przeniesienia właśnie na materjał muzyczny jest istotą zdolności twórczych w muzyce. Elementem złożonego przeżycia „strachu" jest np. niespokojny oddech, nieregularny, szybki ruch, urywane, zmienne postanowienia i t. p. Przeniesienie tych czynników na muzykę w formie nierównej rytmiki, oderwanych krótkich motywów i t. p. będzie podstawą muzycznego wyrażenia tego stanu emocjonalnego. Tu Bahle idzie jednak w swych twierdzeniach dalej (w czem znać pewne reminiscencje behavioryzmu Jamesa): uznaje bowiem, że przeniesienie pewnych czynników strukturalnych może się dokonywać nietylko z samego przeżycia i dynamiki jego przebiegu, ale nawet i z kompleksu ruchów wyrazowych (Ausdrucksbewegungen), towarzyszących temu przeżyciu. (Ruchy te mogą być akustycznej natury jak np. śmiech, westchnienie i in., lub też nieakustycznej). Przeniesienie czynników strukturalnych może być mniej lub więcej świadome, w zależności od intenzywności przeżycia i spontaniczności tworzenia.

Na pierwszy emocjonalno-wyrazowy rodzaj produkcji muzycznej składają się — jak wynika z zeznań osób badanych — następujące czynności: 1) przeżycie pewnych stanów i kompleksów uczuciowych, 2) abstrahowanie z przebiegu przeżycia i towarzyszących mu ruchów ich czynników strukturalnych, nakoniec 3) przeniesienie tych czynników na materjał i elementy muzyczne. Typ produkcji ilustracyjno-przedmiotowej różni się od poprzedniego jedynie w punkcie pierwszym; zamiast przeżycia własnych stanów emocjonalnych musi tu zaistnieć przedstawienie objektywnych przebiegów lub przedmiotów. Trzeci typ produkcji „formalnej" posługuje się izolowanymi czynnikami strukturalnymi, nie wymaga jakichś specyficznych aktualnych przeżyć i charakteryzuje się zupełnym brakiem pozamuzycznych treści. Typ ten, najbliższy istocie muzyki, której obca jest wszelka „przedmiotowość", nie znajduje u Bahlego tak wszechstronnego opisu jak oba poprzednie. Autor zaznacza jedynie, iż łączy się on z przewagą pierwiastka intelektualnego w umysłowości twórcy i usuwa w cień tamte de facto pozamuzyczne czynniki.

Wszystkie te rodzaje produkcji muzycznej i właściwe im metody wytwarzają odpowiadające im typy kompozytorów. U jednych dominuje pierwiastek subjektywny, uczuciowy (Chopin, Schubert), u drugich ilustracyjny (Schumann) nie identyczny z programowością, u innych przeważa moment czysto estetyczny (Bach, Schönberg). Metody te jednak łączą się i krzyżują u jednego twórcy, a nawet w jednej kompozycji, ale zawsze, o ile dany kompozytor ma swoje własne oblicze wewnętrzne, jedna z nich dominuje. Również i w poszczególnych okresach historycznych przeważa jeden z tych typów twórczości muzycznej, co tworzy nową i oryginalną, bo psychologiczną zasadę klasyfikacji faktów historycznych.

Z kwestją przebiegu i istoty tworzenia muzycznego łączy się cały szereg niezmiernie ciekawych zagadnień, na które badania Bahlego rzucają nowe światła.

I tak np. zostają tu poraz pierwszy ujęte i sformułowane ściśle psychologiczne podstawy programowości w muzyce. Opierając się na swem tłumaczeniu przedmiotowego typu tworzenia muzycznego, wyjaśnia Bahle programowość jako *konsekwentne* i *świadome* przenoszenie czynników strukturalnych z zewnętrznych przebiegów na materjał muzyczny. Widzimy więc, że pomiędzy muzyką, która uchodzi za nieprogramową, a programową zachodzi tylko różnica stopnia, a nie jakości, i że między tą ostatnią, t. zw. muzyką absolutną nie istnieje taka przepaść, jaką się tu powszechnie widzi.

Również i inną ważną kwestję rozstrzygają eksperymenty Bahlego przenosząc ją ze sfery biograficzno-literackiej na teren naukowy. Mianowicie: ogólnie przyjęte w ubiegłym stuleciu przekonanie, że poziom i wartość muzyki zależy od poziomu psychiki kompozytora, a nie tylko od jego czysto muzycznych dyspozycyj, przekonanie, zarzucone w dobie „rzeczowości" jako rekwizyt romantyzmu, znajduje w wywodach Bahlego swoje psychologiczne uzasadnienie. Jeśli bowiem przyjmiemy słuszność twierdzenia, że jakiś wyraz muzyczny powstaje dzięki przeniesieniu czynników strukturalnych przeżyć twórcy (świadomych aktualnie lub nieświadomych), to w takim razie *rodzaj* przeżyć emocjonalnych i *sposób*, charakterystyczność ujęcia treści objektywnych *determinują* przez swe czynniki strukturalne tę formę muzyczną, w której zostają wyrażone. A zatem nietylko to *jak* twórca komponuje, ale i to *co* jest podstawą kompozycji wpływa na wartość tej ostatniej. Na słuszność tych konsekwencyj tezy Bahlego musimy się zgodzić nawet jeśli uznajemy, że nie wyczerpuje ona wszystkich impulsów tworzenia muzycznego.

Opierając się na tej tezie zdołał autor również wyjaśnić niezrozumiałe dotychczas zjawiska *synestezji*, t. j. reakcję przedstawień jednej sfery zmysłowej (np. wzroku) na odbierane wrażenia innej sfery (np. słuchowe). Powszechnie znany rodzaj takiej sy-

nestezji tworzy „audition colorée“, obok której istnieją jednak i inne, rzadziej występujące. Silny związek wewnętrzny przedstawień dwu zupełnie odmiennych kategoryj jest uwarunkowany — wedle Bahlego—*wspólnością* pewnych *czynników strukturalnych*, których nie niweczy zupełnie heterogeniczny materjał zmysłowy. — Wyjaśnienie to jest możliwe dopiero z punktu widzenia psychologji stukturalnej, metody psychologji analitycznej nie mogły się tu oczywiście doszukać żadnych związków.

Eksperymenty Bahlego naświetlają również zagadnienia, leżące już na pograniczu tego, co się potocznie uznaje za twórczość muzyczną. Autor stara się wyjaśnić nawet takie rodzaje twórczości, które mają znaczenie tylko dla tej jednostki, której są produktem.

I tak np. chcąc dowieść spontaniczności tworzenia, które nie prowadzi do form oryginalnych i własnych, ale obraca się w mniej lub więcej konwencjonalnych ramach szablonu przeprowadza autor następującą teorję. Przy słuchaniu muzyki wyłaniają się dwojakie czynności psychiczne: ujmowanie struktur dźwiękowych i przeżycie stanów emocjonalnych, które te struktury wywołują. Tworzenie odbywa się — wedle B. — w niektórych wypadkach drogą odwrotną: pewien stan emocjonalny wywołuje mocą związku kojarzeniowego reprodukcję tych struktur (lub ich modyfikacji), które w danej osobie kiedyś budziły uczucie podobne. W ten sposób powstaje naśladownictwo stylistyczne, szablonowa twórczość, a nawet—nieświadomy plagjat, które nie są obce nawet i wielkim twórcom.

Absolutnie oryginalnym nie jest zresztą żaden kompozytor, zawsze łączą go liczne, jawne lub ukryte węzły z jego poprzednikami. W związku z tem twierdzi B., że nowe formy wyrazu w muzyce powstają dzięki *nowym* przeżyciom i odmiennym treściom uczuciowym od dawniejszych. Odnośnie do tego wydaje mi się jednak, iż mimo że przeżycia każdej epoki, każdego pokolenia, a nawet każdej jednostki są odmienne od innych i w pewnym sensie „nowe“, to jednak dają się one zawsze ująć w pewne najogólniejsze typy. Ich „nowość“ nie jest nigdy tak silną by przeciwstawiały się one sobie tak, jak się przeciwstawiają różne style muzyczne.

Zdaje mi się, że powstawanie nowych stylów muzycznych da się psychologicznie prościej wyjaśnić potrzebą *adekwatności* (o której prócz Bahlego i Stern wspomina), która w starych, zużytych formach nie znajduje tej intenzywności wyrazu, o którą autorowi w danej chwili idzie.

Nie wolno jednak potępić pewnej zależności stylistycznej twórców, na niej bowiem opiera się *ciągłość* rozwoju muzyki, i w ostateczności *rozwój* muzyki. Jakby to bowiem wyglądało, gdyby każdy kompozytor „zaczynał od początku“?

Roztrząsanie tych i tym podobnych zagadnień na terenie ściśle psychologicznym nadają książce Bahlego charakter — w pewnym sensie — nowatorski. Nową jest tu przedewszystkiem *metoda* badań, która jak widzimy może być i na tym terenie bardzo owocna, nowe też do pewnego stopnia i *wyniki* badań, które po raz pierwszy ujmują w sposób ściśle naukowy kompleks zjawisk związanych z tworzeniem w muzyce, w którem nawet dla najbardziej zdecydowanego racjonalisty ukrywały się pewne pierwiastki mistyczne.

Zastanówmy się tu jednak, czy autor rzeczywiście dotarł do ostatnich, najbardziej wewnętrznych warstw tworzenia muzycznego, czy wyjaśnił je naprawdę bez reszty? Otóż mimo, że w całej pełni uznaję ważność i wartość książki Bahlego i doniosłość jej wyników, zdaje mi się, że autor nie zdołał dotrzeć do tych czynności psychicznych, które stanowią jądro tworzenia muzycznego. Doszedłszy bowiem w analizie aktu tworzenia do tego punktu, gdzie następuje wydobycie i wyodrębnienie z przeżycia pewnych czynników kształtujących je, nie zastanawia się autor wogóle *na czem* polega, jak się dokonuje ich przeniesienie na materjał muzyczny i w czem leży *kry-*

terjum ich adekwatności, którą instynktownie nawet każdy laik może ująć? Wywody B. przesuwają tylko granice niewyjaśnionych zjawisk bardziej w głąb, zacieśniają jedynie zakres niewiadomego, ale do niego samego również nie mogą podejść z „mędrca szkiełkiem i okiem".

Wszystkie wytoczone powyżej przeciw Bahlemu zarzuty nie niwelują jednak mego przekonania, że książka jego stanowi *wielki* krok naprzód, tak pod względem metodycznym, jak i merytorycznym.

Ponadto i ona również wskazuje nam na ważność teorji strukturalnej dla psychologji muzyki, gdyż jej najbardziej dalekonośne hipotezy opierają się przedewszystkiem na pojęciach i założeniach psychologji postaci.

Dr. Zofja Lissa

IV.

Hans Mersmann „Angewandte Musikaesthetik" Berlin 1926. in 8. 752 str.

Metoda estetyki „stosowanej" jest metodą estetyki fenomenologicznej. Rezygnując świadomie z psychologicznego i filozoficznego uzasadnienia zjawiska dźwiękowego i ograniczając się świadcmie do tego, co w dziele sztuki da się ująć intelektem, estetyka fenomenologiczna usiłuje stanąć na gruncie możliwie największego objektywizmu. Bada ona dzieło sztuki wyłącznie na podstawie *analizy*, niezależnie od jakichkolwiek subjektywnych skojarzeń, włożonych weń przez słuchacza. W tym ostatnim punkcie przeciwstawia się kierunek fenomenologiczny kierunkowi psychologicznemu: Mersmann podkreśla, że estetyka fenomenologiczna — podobnie zresztą jak i psychologiczna — zakłada zgóry aktywność umysłu słuchającego, ale w przeciwieństwie do estetyki psychologicznej, nie jako subjektywne „wczuwanie się" w dzieło sztuki i tworzenie kojarzeń przedstawieniowych, ale jako „objektywne zrozumienie fenomenu dźwiękowego" (str. 4). Badanie jego zwraca się do *elementów* dzieła muzycznego i ich wzajemnych stosunków, do czynników *treści formy i stylu*, wreszcie do ujęcia stosunków *historycznych*, by przez uogólnienie tych punktów widzenia i wydobycie form najbardziej typowych dojść do zrozumienia istoty dzieła muzycznego.

Tego rodzaju postawienie kwestji stanowi oczywiście olbrzymi postęp w stosunku do estetyki dawniejszej, która skłaniając się bądźto ku metodzie *formalistycznej* (Hanslick), bądź ku metodzie swobodnej *interpretacji poetyckiej* (estetyka romantyczna), nie mogła sobie rościć pretensji do metod dyscypliny naukowej, obejmujących całokształt zagadnień estetycznych. Ograniczenie się do analizy dzieła sztuki jest niewątpliwie tym właśnie momentem, sprowadzającym estetykę fenomenologiczną na tory ściśle naukowe. Równocześnie jednak nasuwają się wątpliwości, czy ten punkt widzenia jest absolutnie wystarczającym dla zbadania i zrozumienia istoty przeżycia muzycznego? Zdaje mi się bowiem, że żadne dzieło sztuki nie może być rozpatrywane w izolacji od przyżywającego je umysłu, który do podanej mu przez twórcę koncepcji odnosi się zawsze w sposób bardziej lub mniej *twórczy*. Tem więcej zaś dzieło muzyczne, które w stosunku do dzieł malarstwa, architektury, czy nawet literatury, zajmuje przecież pod tym względem stanowisko zupełnie wyjątkowe. Jego treść i forma nie są ustalone bez reszty w sposób jednoznaczny przez kompozytora; moment *subjektywny* przychodzi w niem do głosu dwukrotnie; raz w interpretacji zaś drugi raz w chwili przeżywania utworu w umyśle słuchacza. Praktyka codzienna poucza nas, że to przeżywanie jest różne u różnych słuchaczy. Nawet w zakresie intelektualnego ujmowania stosunków formalnych (przyczem rozumiemy oczywiście całokształt tych momentów, które składają się na „formę" muzyczną w znaczeniu najogólniejszem), zachodzą tu dość daleko idące różnice, zależnie od wrodzonych

i chwilowych predyspozycyj słuchacza, jego wykształcenia ogólnomuzycznego, technicznego, historycznego, i t. p. Nie chodzi tu oczywiście o „kojarzenia przedstawieniowe“, o których wspomina Mersmann, uważając je niesłusznie za centralny punkt badań estetyki psychologicznej. Te ostatnie, jako niestanowiące istoty wrażenia muzycznego i powstające dopiero wtórnie, mogą co najwyżej stanowić jej uzupełnienie. Chodzi w pierwszym rzędzie o badanie specyficznych stanów intelektualnych i emocjonalnych związanych z przeżywaniem muzyki jako takiej *niezależnie* od wszelkich kojarzeń pozamuzycznych. Dopiero *połączenie* tak pojętego punktu widzenia estetyki psychologicznej z punktem widzenia estetyki fenomenologicznej, t. j. z analizą samego fenomenu dźwiękowego, dać będzie mogło w przyszłości odpowiedź na temat, co jest istotą dzieła muzycznego. Mersmann zahacza wprawdzie w swej estetyce o zagadnienie aktywności umysłu słuchacza w przeżywaniu muzyki, lecz czyni to tylko mimochodem, nie precyzując bliżej, na czem ta aktywność polega. Przeciwnie, akcentowanie tej aktywności jako „objektywnego zrozumienia fenomenu dźwiękowego“ [1]), choć niezupełnie jasne w terminologji, zdaje się negować możliwość wniesienia jakichkolwiek nowych, twórczych perspektyw w dzieło sztuki ze strony umysłu słuchacza.

W konsekwencji tak sprecyzowanego stanowiska estetyki fenomenologicznej należałoby spodziewać się, że centralnym punktem badań w dziele Mersmanna problem *formy* w muzyce, opierający się w swem uzasadnieniu jedynie na kryterjach estetycznych specyficznie muzycznej natury. Tak jednak nie jest. Czynnikami, stanowiącemi o istocie dzieła muzycznego są dla Mersmanna: elementy, forma, treść i styl. Są one równocześnie różnemi punktami widzenia, z których to dzieło rozpatrywać można. Pomijając nieścisłość tego podziału [1) czy mogą w muzyce istnieć elementy które nie byłyby już, choćby najprostszą, strukturą formalną?, 2) czy można rozpatrywać styl dzieła niezależnie od jego formy, 3) oraz niezależnie od jego treści?)] zakłada określenie „formy“ proponowane przez Mersmanna konieczność uzasadnienia filozoficznego, podobnie zresztą, jak i psychologiczna estetyka Kurtha [2]). „Forma jest projekcją *sił* w przestrzeni“ [3]) — tak brzmi definicja Mersmanna — a więc jest funkcją pewnych czynników, o których uzasadnienie i istotę pytamy przedewszystkiem i bez których nie możemy mówić o zrozumieniu dzieła sztuki. Tego uzasadnienia jednak nie znajdujemy w książce Mersmanna. Autor szuka go zrazu na podstawie *fizjologicznej*, w tem znaczeniu, że zmysłowe walory dźwięku, są podstawą elementów muzycznych: jakość wysokości zróżnicowana w kierunku horyzontalnym daje początek melodji, zróżnicowana w kierunku wertykalnym — harmonję; cechy czasowe są podstawą rytmu i agogiki, siła tonu — podstawą dynamiki, barwa — kolorytu (str. 11). Na innem miejscu jednak, (str. 67), czując, że to uzasadnienie jest niewystarczającem, dodaje że podstawy tych sił leżą poza sferą poznania: w dziele sztuki ujmujemy nie siłę samą, ale efekt jej działania, zaś jedynem wewnętrznem uzasadnieniem tej siły, na które zmysł ludzki zdobyć się może, jest fakt jednolitości organicznej wszelkiego dzieła sztuki, jako poczętego z aktu twórczego. Oczywiście, że tego rodzaju tłumaczenie przesuwa tylko problem, bynajmniej go nie rozwiązując. Jeśli bowiem ta „siła“ jest działaniem aktu twórczego, to w takim razie jest ona pod-

---

[1]) Str. 4: Die Forderung staerkster Aktivitaet des Hoerens... erstreckt sich nicht mehr auf subjektive Einfühlung und auf assoziative Vorstellungen, sondern zunaechst auf eine klare, *objektive* Erkenntnis des Phaenomens“.

[2]) Ernst *Kurth* „Grundlagen des linearen Kontrapunktes“ III. Aufl. Berlin 1922. „Musikpsychologie“ Berlin 1931.

[3]) Hans *Mersmann* „Angewandte Musikaesthetik“ str. 100.

stawą treści także dzieł sztuki plastycznej, czy literackiej, nie posiadając żadnych cech przeżycia specyficznie muzycznego, względnie musimy zkolei zapytać, który moment rozstrzyga tu o tej jej specyficznej strukturze? Tu przychodzi autorowi w pomoc pojęcie *„tektoniki"* w znaczeniu całokształtu sił formotwórczych, działających w dziele muzycznem (str. 13), i wywodzących się z elementów, choć będących czemś więcej, niż same elementy. Siły tektoniczne są inkarnacją organiczną wzrostu elementów muzycznych w jednolitą całość. W chwili ich uzewnętrznienia się w dziele sztuki ujmujemy je nietylko jako walory formy, ale równocześnie i jako walory treści. Stają się wówczas naturalnym wyrazem dualizmu sił: odśrodkowej i dośrodkowej, których wzajemny stosunek wyraża się w napięciach między tonami, melodycznych, harmonicznych i rytmicznych. Każdy bowiem ruch, leżący w zakresie zjawisk estetycznych, musi być zróżnicowany jako stałe następstwo przeciwieństw. W ten sposób forma i prawa jej dane są równocześnie z siłą, która je projektuje, tak, że w pewnem znaczeniu jest ona już formą. Różnica między treścią a formą jest tylko sprawą perspektywy, z której patrzymy na dzieło muzyczne.

Ale przy dokładnem rozpatrzeniu także i pojęcie tektoniki nie jest wystarczającem uzasadnieniem definicji formy, stworzonej przez Mersmanna, mianowicie formy jako funkcji pewnych czynników, bliżej nam nieznanych. Jest ono co najwyżej wyrazem pewnej syntezy elementów treści i formy, w dziele muzycznem bliższej, bardziej organicznej i nierozerwalnej, niż w zakresie każdego innego rodzaju sztuki. Jest natomiast ominięciem problemu treści w muzyce. Przy stanowisku zajętem przez Mersmanna zachodzi tu bowiem dwojaka możliwość: albo przełożyć problem treści w muzyce, w dziedzinę metafizyki, tak, jak to czyni Schopenhauer, czy Kurth, albo, opierając się na badaniach wyłącznie eksperymentalnych, uznać go w dzisiejszym stanie nauki za nierozwiązalny. W tym ostatnim wypadku przyjęcie „siły" jako czynnika, którego forma jest funkcją, jest w znaczeniu przyjętem przez Mersmanna, nietylko niepotrzebne, ale nawet utrudnia tok następnej analizy. Wystarczyłoby założenie, że prócz czynników formalnych w najogólniejszem znaczeniu przychodzą w dziele muzycznem do głosu jeszcze jakieś inne, bliżej nam dziś nieznane, których istnienie stwierdzamy tylko intuicyjnie, raczej podświadomie. Terenem analizy byłyby wówczas jedynie tylko formalne stosunki, zachodzące w danem dziele sztuki, jako jedynie dostępne ujęciu intelektualnemu. Przy takiem postawieniu kwestji stworzone przez Mersmanna pojęcie taktoniki w muzyce może oddać bardzo ważne usługi, o ile przeniesione zostanie na grunt wyłącznie *formalny* (względnie o ile pozostawimy je na terenie formalnym, z którego przecież z natury rzeczy wzięto początek). Nie ulega wątpliwości, że ten punkt widzenia przesądza w pewnem znaczeniu powrót do formalistycznej estetyki Hanslicka, choć wzbogaconej o zdobytą w międzyczasie perspektywą historyczną, i że — jak zaznaczyliśmy już na wstępie — bez oparcia się o wyniki estetyki psychologicznej zezwalałby tylko na jednostronną ocenę istoty przeżycia muzycznego; byłby jednak jedynem konsekwentnem przeprowadzeniem założeń estetyki fenomenologicznej.

Wyrazem tych niedociągnięć natury metodycznej, względnie pomieszania stanowiska ściśle eksperymentalnego z metafizycznem, jest w książce Mersmanna cały sposób ujęcia i przeprowadzenia analizy formalnej. Jako dwa różne typy „sformułowania dualizmu sił w muzyce" przyjmuje autor typ formy otwartej i zamkniętej. Prototypem pierwszej jest okres, drugiej temat. Są one konfliktem dwóch elementów: siły i przestrzeni. Wyrazem siły jest temat, dążący do jej rozwoju w przestrzeni w formie otwartej (robota motywiczna); jego kontrastem jest budowa perjodyczna, będąca szeregiem równowartościowych, następujących po sobie części. Ujęcie tych dwóch typów kształtowania formalnego jako zasadniczych w całej historji muzyki

jest bardzo słuszne, wątpliwe jest znowu tylko ich uzasadnienie: w jednym wypadku z punktu widzenia „siły“, w drugim z punktu widzenia „przestrzeni“. W obu wypadkach rozchodzi się przecież nie o co innego, jak o różny typ czynności *formowania* artystycznego, który można sobie przeciwstawić jako typ czynności *centralizującej* i *decentralizującej*. W większych formach muzycznych te dwa typy mogą współdziałać, względnie współistnieć obok siebie na dwóch różnych płaszczyznach formalnych. W formach o budowie perjodycznej typ czynności decentralizującej działa zarówno jako zasada wzrostu formy jako całości, jak i jako zasada formalnego rozczłonkowania tej całości, wyrażająca się w pewnych kategorjach symetrji. Przeciwnie w formach określonych przez Mersmanna jako rozwój tematyczny: typ czynności centralizującej określa tu tylko zasadę wzrostu formy jako całości, zaś zasada formalnego rozczłonkowania tej całości jest współdziałaniem, względnie konfliktem obu tych typów czynności, bądź z przewagą typu centralizującego (fuga), bądź też z przewagą typu decentralizującego (forma sonatowa). Z wyrównania tego konfliktu powstaje w kompozycjach, określonych jako rozwój tematyczny, typ estetycznie wyższy, niż budowa okresowa, formalnie bardziej zróżnicowany i przedstawiający więcej możliwości indywidualnego traktowania formy. Zdaje mi się, że dopiero sprowadziwszy w ten sposób założenia analizy Mersmanna na grunt wyłącznie *formalny* korzystać może czytelnik z jego niesłychanie bystrych i wnikliwych obserwacyj, którym wybitna zdolność do syntezy i zrozumienie organicznego charakteru dzieła sztuki nadaje wielką wartość. Niestety ustawiczne łączenie metafizycznego punktu widzenia z eksperymentalnym (wbrew stanowisku, sprecyzowanemu we wstępie!) i wynikający ztąd brak jasno i niedwuznacznie ustalonej terminologji naukowej utrudnia bardzo często zrozumienie wywodów autora.

Takim klasycznym przykładem nieporozumienia, powstającego z braku ściśle określonych pojęć, jest podana przez Mersmanna definicja tematu. W stosunku do motywu odgranicza go autor określeniem, że „*motyw* jest siłą, *temat* jest siłą, która już stała się formą“ (str. 348). Określenie to jest znowu niezrozumiałe, jako opierające się na niewyjaśnionem bez reszty pojęciu „siły“. Wyjaśnienia jego i tu, podobnie jak w ogólnym problemie formy muzycznej, możnaby się spodziewać dopiero, przenosząc całe zagadnienia na grunt formalny. Wszak między motywem a tematem zachodzi stosunek różnicy nie jakościowej, ale tylko ilościowej: oba są już pewnemi, choćby nawet prymitywnemi, strukturami formalnemi, pewnemi konstrukcjami, tak w jednym, jak i w drugim wypadku zatrzymuje się analiza naukowa przed momentem impulsu twórczego, który dał początek tej strukturze jako pewnej *całości*, tak w jednym, jak i w drugim wypadku badania jej dotyczyć mogą nie istoty tej całości, ale tylko rodzaju formalnego jej rozczłonkowania. Ale sprawa komplikuje się jeszcze, gdy autor usiłuje przeciwstawić sobie pewne *typy* tematów, jako takie, w których przeważa a) *substancja dźwiękowa*, b) *postać*, lub c) *idea*[4]), nie definjując poprzednio tych pojęć, które uznał za podstawowe dla każdego z poszczególnych typów. „Substancję dźwiękową“ definjuje dopiero znacznie później (str. 463) jako sumę elementów z wykluczeniem wszelkich sił tektonicznych, czyli walorów rozwoju, powstałych przez zastosowanie warjacji, rozwoju tematycznego, czy ewolucyjnego przebiegu. Jest ona „materjałem dzieła muzycznego, drzemiącym w podświadomości twórcy, z którego dopiero ma powstać forma“ (str. 476). W tem przeciwstawieniu substancji dźwiękowej czynnikom formy jest coś bezwzględnie słusznego, tylko, że trudno operować temi pojęciami dopóki treść ich i zakres nie zostaną w stosunku

---

[4]) „Substanz, Gestalt, Idee“ (str. 350).

do siebie jednoznacznie określone. Ponieważ psychologja dzisiejsza nie ustaliła jeszcze. co należy rozumieć pod „strukturą“ w muzyce, nie wiemy, gdzie kończy się substancja dźwiękowa, a gdzie się zaczyna struktura. Co więcej nasuwa się pytanie, czy w dziele muzycznem, operującem przecież nie poszczególnemi elementami, ale zawsze *stosunkami* elementów, może być wogóle mowa o substancji dźwiękowej jako takiej, czy ta substancja nie jest poprostu jakąś abstrakcją, którą ujmujemy w myśli ogół możliwości strukturalnych w muzyce? Większość cytowanych przez Mersmanna przykładów na t. zw. „związki substancjalne“ (str. 463), wyrażające się w specyficznych połączeniach elementów, jak nawet ograniczenia się do form skali djatonicznej lub rozłożonych trójdźwięków w melodji, są już prymitywnemi strukturami, bo zakładają pewne stosunki elementów, strukturę przynosi ze sobą nawet zróżnicowanie w obrębie kategoryj *jednego* elementu (n. p. w obrębie kategoryj wyłącznie rytmicznych). A że już w najprymitywniejszej nawet strukturze wyraża się pewne założenie tektoniczne, przeto i tu należałoby może raczej mówić o różnem w obu wypadkach ustosunkowaniu tych samych w zasadzie czynników strukturalnych, niż przeciwstawiać je sobie jako zupełnie różne.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy mowa jest o b), drugiej kategorji tematów, t. j. tych, które — zdaniem autora — charakteryzuje przewaga czynnika „postaciowego“. Pod „postacią“ nie rozumie autor formy [5]); z określenia jego wynika, że „postać“ jest czemś więcej, niż forma, ale o ile więcej? Zaś przykłady cytowane tego typu tematów wykazują właśnie silne zaakcentowanie czynnika formalnego. Równie niejasne i płynne jest określenie c), trzeciego typu tematów o przewadze czynnika „ideowego“ czy abstrakcyjnego jako spotęgowanie konstruktywnych możliwości tematu aż do abstrakcji, a już zupełnie niezrozumiałe jest wyodrębnienie specjalnego typu tematów, w których akcentowane są kryterja *stylistyczne* [6]) niezależnie od formy i struktury tematu. Kryterja stylistyczne są bowiem zawsze bardziej lub mniej ściśle związane z kryterjami formy i struktury.

W sprzeczności ze sprecyzowanem powyżej pojęciem substancji jako sumy elementów z wykluczeniem wszelkich sił tektonicznych, czyli walorów rozwoju pozostaje też postawiona przez Mersmanna we wstępie (str. 63) definicja *elementów* muzycznych jako „stale działających *sił* zasadniczych, powstających przez zróżnicowanie materjału dźwiękowego“. Źródłem tej sprzeczności jest znów podstawienie pojęcia niedającego się naukowo uzasadnić, stąd płynnego i dającego się użyć w kilku różnych znaczeniach równocześnie. Pomijając ten brak przynosi cały rozdział o elementach zdobycze bardzo pozytywne i nowe. Ważnem jest tu już samo zaakcentowanie różnego charakteru *rytmu* jako elementu muzycznego, w stosunku do melodji i harmonji: melodja i harmonja są elementami muzycznemi w tem znaczeniu, że substancja dźwiękowa podlega w nich zróżnicowaniu w kierunku dymensyj muzyce właściwych, horyzontalnym i wertykalnym. Rytm zaś działa w muzyce nie bezpośrednio, ale pośrednio, jako zasada porządkująca. Podstawy rytmu leżą bowiem poza sferą muzyki, poza sferą jej materjału. W *melodyce* punkt wyjścia z estetyki poszczególnych interwałów uważa Mersmann za nieobowiązujący; interwał działa bowiem raczej względnie, przez stosunki z innemi interwałami, niż absolutnie. Melodja nie jest tylko sumą interwałów, poprzez poszczególne interwały działa tu *centralna* siła melodyczna, która w różny sposób ustosunkowuje do siebie następstwo poszczególnych tonów, nadając jednym większe, innym mniejsze znaczenie w obrębie całości.

---

[5]) „Form ist der Ausdruck und Folge (?), Gestalt ist Kraft“ (str. 357).
[6]) „Stilbedingte Thematik“ (str. 375).

Ten sposób ujęcia melodji jako pewnej całości, będącej czemś więcej, niż jej poszczególne części, zbliża estetykę Mersmanna do stanowiska t. zw. psychologji *strukturalnej*, wychodzącej w badaniu zjawisk psychicznych nie od elementów, lecz od pewnych „jakości postaciowych“ czyli struktur. Wspólnem jest w obu wypadkach stwierdzenie istnienia tych struktur z tą tylko różnicą, że estetyka fenomenologiczna zakłada je jako objektywnie dane w zjawisku dźwiękowem, zaś estetyka psychologiczna uważa je za wynik specyficznej struktury naszego umysłu, ujmującej te zjawiska w pewnej właściwej sobie, syntetyzującej formie.

Dopiero w badaniach nad istotą *harmoniki* wciąga Mersmann po raz pierwszy moment *subjektywny* w grę. Właściwość dźwięków zwaną stopliwością uważa on za istotę wszelkich zjawisk muzycznych doznawanych w równoczesności, interwał zaś *oglądamy* z punktu widzenia swej stopliwości przestaje działać innemi swemi jakościami (jak wielkość, kierunek). Pojęcie stopliwości rozpatruje Mersmann z punktu widzenia nie fizjologicznego, jak to czyniła dotychczasowa estetyka, ale estetycznego. Rozróżnia trzy cechy stopliwości: a) mniejszą lub większą doskonałość stopienia się dwóch dźwięków (największą posiada interwał oktawy), b) większą lub mniejszą siłę podniety dźwiękowej, reprezentowanej danym interwałem (tercja i seksta stanowią silniejszą podnietę dźwiękową niż oktawa, lub kwinta), i c) siłą napięcia wertykalnego, stojącą w stosunku odwrotnym do doskonałości stopienia się danego interwału. Tego rodzaju ujęcie istoty harmoniki spotykamy u Mersmanna po raz pierwszy. Jest ono o tyle racjonalne, że pierwsza z tych cech pozwala nam wniknąć w istotę wielogłosowości średniowiecznej, druga w jej stadja nieco późniejsze, trzecia może być uważana za podstawę harmoniki romantycznej i neoromantycznej. Niema w niem natomiast miejsca dla zrozumienia istoty harmoniki klasycznej, redukującej się do pewnych specyficznych form i stosunków konstrukcji, właściwych systemowi dur-moll, a tem mniej dla współczesnej harmoniki atonalnej.

Elementy wtórne: dynamikę, agogikę i koloryt charakteryzuje Mersmann jako formy przejawienia się elementów pierwotnych, które dopiero w nowszej muzyce dochodzą do znaczenia samodzielnego. *Koloryt* rozpatruje w potrójnem znaczeniu: a) jako akcentujący w pierwszym rzędzie momenty dynamiczne, b) jako podkreślający momenty tektoniczne, i c) jako wysuwający na pierwsze miejsce specyficzny element barwny. Pierwszy typ kolorystyki polega na sztuce łączenia instrumentów ze względu na walory masy dźwiękowej. Drugi przez akcentowanie linji tematu, poczętego z ducha instrumentu, staje się wyrazem pewnej zasady konstrukcyjnej. W trzecim dopiero staje się koloryt źródłem specyficznych walorów przez coraz dalej idące zróżnicowanie i zindywidualizowanie substancji kolorystycznej.

W rozdziałach poświęconych typom techniki kompozycyjnej ujmuje Mersmann bardzo szczęśliwie zasadniczą różnicę między *polifonją a homofonją* jako dwa różne typy przejawienia się i współdziałania elementu rytmicznego i harmonicznego. Wprawdzie Mersmann uzasadnia tę różnicę znowu odwrotnem w obu wypadkach działaniem „sił“ rytmicznej i harmonicznej, które są przejawem innego za każdym razem stosunku siły dośrodkowej i odśrodkowej. Sprowadzając jednak to określenie i tym razem na grunt czysto formalny, możemy je interpretować w ten sposób, że w homofonji rytm traktowany jest jako zasada formalna centralizująca w stosunku do poszczególnych głosów, zaś harmonja jest zasadą decentralizującą, w polifonji zaś przeciwnie, rytm jest wyrazem samodzielności horyzontalnej poszczególnych głosów, harmonja zaś wyrazem dążenia do stopienia ich w całość w równoczesności.

Jedna z najważniejszych kwestyj, zwłaszcza dla estetyki muzycznej czasów najnowszych, streszcza się w zapytaniu, czy i o ile znajdują *w polifonji* wyraz jakieś własne, *specyficzne walory formalne,* i czem one są. Problemu tego jednak dotyka

Mersmann zaledwie, bynajmniej go nie rozwiązując. Stoi on na stanowisku, że polifonja jest zasadniczo wroga formie w przeciwieństwie do homofonji, stanowisko to zaś jest bezpośrednią konsekwencją przyjęcia przewagi czynnika „siły" w formach, polegających na rozwoju tematycznym; siły te są według Mersmanna w polifonji tak wielkie, że potrzeba formowania schodzi na drugi plan. W tym punkcie — jak widzimy — metafizyczny punkt widzenia w zastosowaniu do estetyki fenomenologicznej staje się źródłem nieporozumień już nietylko terminologicznej, ale i merytorycznej natury; trudno bowiem wyobrazić sobie, by technika kompozycyjna, oparta na polifonji, pozbawiona była jako taka w zasadzie możliwości formotwórczych, gdy praktyka przeczy temu w sposób najoczywistszy. Wszak właśnie w zakresie polifonji powstały konstrukcje formalne najbardziej ścisłe, i nie jest też przypadkiem, że nowoczesny konstruktywizm wypowiada się najpełniej w technice polifonicznej. Już sam fakt, że operuje on właśnie nie czynnikiem melodycznym lub harmonicznym, jako pierwotnym elementem konstrukcji, ale elementem czysto *formalnym* i to poczętym właśnie z ducha polifonji, jest wystarczającym na to dowodem. Okoliczność zaś, że ten element formalny nie określa tu zgóry konturów architektury wielkoformalnej, ale jest zarodkiem formy drobnoustrojowej, nie przeczy temu, wymaga tylko innego sformułowania i uzasadnienia tej zasady.

Trudno w ramach recenzji choćby najobszerniejszej zająć stanowisko wobec wszystkich poruszonych przez Mersmanna problemów. Wartość jego książki, dawno zresztą przez świat muzyczny uznanej jako jedno z najbardziej zasadniczych poczynań na polu naukowem, nie ogranicza się tylko do momentów, które czytelnik aprobuje jako bezwzględnie pozytywne. Nawet w ustępach, zmuszających do dyskusji, jest Mersmann zawsze wysoce interesujący dzięki poglądom osobistym i przemyślanym, które pobudzają czytelnika do twórczego ustosunkowania się do przedmiotu. W omówieniu dzieła położyliśmy z umysłu punkt ciężkości na stronę *melodyczną*, jako najbardziej zasadniczą w badaniach nad estetyką muzyki. Dopiero bowiem gdy nauka rozstrzygnie, jaki punkt widzenia jest najbardziej istotnym i celowym w rozważaniach estetycznych, zdoła się zbliżyć do zrozumienia, czem jest dzieło muzyczne i czem jest jego przeżywanie w umyśle twórcy, odtwórcy i słuchacza.

Dr. St. Łobaczewska

Michał Kondracki (Warszawa)

WSPÓŁCZESNA MUZYKA GÓRALSKA NA PODHALU I ŻYWIECCZYŹNIE

(Od redakcji. Autor niniejszego artykułu, p. Michał Kondracki, twórca „Symfonji tatrzańskiej", zwiedził w maju i czerwcu r. 1930 Podhale i Żywiecczyznę i na zachętę redakcji Kwartalnika muzycznego spisał swe spostrzeżenia o muzyce tamtejszego ludu góralskiego. O ile o muzyce górali podhalańskich zabierało głos dość wielu etnografów i muzyków, pomiędzy którymi wymienić należy na pierwszem miejscu Karola Szymanowskiego, o tyle nikt dotychczas nie zajmował się muzyką górali żywieckich i nikt o niej nie pisał. Dlatego artykuł p. M. Kondrackiego posiada także dla naszej etnografji muzycznej szczególne znaczenie).

W swych wędrówkach po Podhalu i Żywiecczyźnie zauważyłem wśród tamtejszego ludu wiele talentów samorodnych, wykrzesanych z łona

ludu, nieuczonych, nut wcale nie znających, a z zamiłowaniem do muzyki i poczuciem rytmu do grania powołanych. Muzyka rozbrzmiewa tam często: na weselach, poprawinach i zabawach, a w niedziele i święta po drogach i łąkach. Dotyczy to zwłaszcza Podhala Tatrzańskiego. Zdumiewająca jest muzykalność góralskiego ludu: w każdej niemal chacie wiszą na ścianie gęśliki, t. j. małe podłużne skrzypeczki, których silne stosunkowo brzmienie jest zadziwiające wobec nikłych rozmiarów pudełka resonansowego, wisi też niekiedy i trzechstrunna wiolonczela, nieodstępne więc sprzęty domowe, służące do rozweselania szarego życia chłopskiego.

Znamiennem jest obycie się górali z instrumentami: skrzypkowie grywają niejednokrotnie na altach i nawet basach, basiści zamieniają się często z drugimi skrzypkami lub alcistami — i odwrotnie. Istnieje też na Podhalu Tatrzańskiem kilka dobrych zespołów góralskich (kwartetów smyczkowych). Wymieniam braci Hotarskich z Krzeptówki Kościeliskiej (znających względnie najstarsze „nuty“ oraz archaiczne harmonje), Parów w Białym Dunajcu, Obrochtów (syn i wnuk ś. p. Bartusia Obrochty) ze Szczepaniakiem w Zakopanem, Tatarów, oraz zespół na Murzasichlu.

Muzycy góralscy grają z rozmachem i fantazją, nie ustając ani na jeden raz podczas grania, i kończą zwykle zgodnie, jakby urwali, dość nieraz raptownie. Charakterystycznym do zanotowania faktem jest, że wszystkie wymienione zespoły grają (ze słuchu) wszędzie mniej więcej te same „nuty“, różnie je tylko interpretując. Zależy to po części od stopnia wyrobienia techniki w danym zespole, w szczególności zaś „prymisty“, t. j. pierwszego skrzypka i od jego usposobienia i fantazji, oraz od zgrania się z altami i basami, których rola ogranicza się do harmonizowania i podtrzymania ciągłego biegnikowego sola skrzypcowego, przyczem alty i basy już to nadają całości jednostajno-rytmiczny charakter, już to wypełniają „pauzy powietrzne“, wytchnienie solisty. Tem też tłomaczą się charakterystyczne oktawy równoległe i kwinty pomiędzy poszczególnemi głosami (melodją, a altem i basem), wynikające na tle samodzielnego ruchu w harmonji (polifonizacja!) i wspomagającego — w altach i drugich skrzypcach.

Tematy melodyj czyli t. zw. „nuty“, przechodząc z pokolenia na pokolenie zatracają stopniowo swój wyrazisty charakter, przyspieszają swe autentyczne tempa na bardziej nerwowe i żwawe, skocznie pędzące. Wielka ilość tych „nut“ już wogóle zaginęła, poszła w zapomnienie lub została zmieniona do niepoznania. Dawne „Sabałowe“, „Kościeliskie“, „ozwodne“, „krzesane“, „drobne“, „do zbójnickiego” i t. d. znane były szczególnie za życia sławnego Bartka Obrochty i przez niego i jego zespół często grywane. Istnieje kilka temp „nut“ góralskich.

Niektóre są żwawsze, inne powolniejsze. Do żwawszych należą: drobny i krzesany, zbójnicki, niektóre „Sabałowe“ i „Kościeliskie“, do powolniejszych: „ozwodna“, niektóre „Kościeliskie“, marsze i inne pozostałe. Czy to zaznaczające się dziś przyspieszanie temp jest ogólnym wpływem epoki, trudno orzec. Faktem jest to, że przeróżne biegniki, ornamenty, t. zw. „wirchy“, które stanowią może największą wartość muzyki góralskiej, zaczynają się gubić, zamazywać, zacierać i skracać, z korzyścią dla szybkości i pośpiechu, z niekorzyścią zaś dla przejrzystości i jasności.

Zasadniczą cechą muzyki góralskiej jest jędrność, rubaszność, pewna naiwna beztroska i zdrowa rytmika. W ostatnich jednak latach zgubne wpływy zewnętrzne poczęły manierować góralszczyznę, zakażając jej czysty charakter, zarażając ją ckliwością i fałszywym, tanim sentymentalizmem. Ta pseudogóralska muzyka choruje na „upiększanie“ tonu w postaci niedopuszczalnej w ludowej muzyce wibracji w melodji skrzypcowej, na „polerowanie“ i „oczyszczanie“ basów, słowem na świadome lub nieświadome psucie rdzennych cech produkcji ludowej i zanieczyszczanie jej obcymi elementami (n. p. ukraińskiemi „dumkami“). Znajdują się wśród ludu góralskiego „oświeceńsze“ jednostki, fałszywi prorocy, którzy, nieproszeni, „poprawiają“ muzykę ludu, „cywilizują“ ją z punktu widzenia swej ograniczonej wiedzy i inteligencji, w rzeczywistości zaś banalizując ją, ośmieszając i umniejszając jej samorodną, rzeczywistą wartość. Szkodników tego rodzaju należałoby w jakiś sposób tępić energicznie, nieświadomych zaś pouczać, że muzyki ludowej ani zmieniać ani poprawiać nie można, natomiast brać ją taką, jaka jest, tak jak nie można wiejskich skrzypków, wziętych z roli, zamieniać na artystów o fachowej wiedzy, ucząc ich czytania i grania z nut, podwójnych tonów, wibracji i innych zgubnych dla nich sztuk, a przedewszystkiem — nie wymagać od wiejskich kwartetów tego, co należy już do doskonałości *artystycznej*. Górale umieją sami aż zanadto dobrze zgrać się i wykrzesać z pod swych grubych palców tyle poezji melodyj ludowych, im jedynie znanych, że niekażdy nawet uczony kwartet wygraćby je zdołał... stylowo. Dlatego odrzuciwszy wszelki snobizm, dla uniknięcia jakiegobądź nieporozumienia, należy pojmować muzykę góralską jako szczery wyraz usposobienia, charakteru oraz uczuć chłopskich, traktować ludowy artyzm jako wypowiedzenie się natur silnych i hardych, nieco stwardniałych, lecz lubiących muzykę jako nieodstępny czynnik wesołości, znakomicie ilustrujący ich byt i zwyczaje, a więc posiadający tę samą etnograficzną wartość, co ich produkcja artystyczna w innych dziedzinach sztuki i kultury, t.j. architektury, malarstwa (na szkle), wyrobów przemysłu artystycznego ludowego i t. p. W żadnym razie nie należy zbliżać się do tej delikatnej

materji w roli srogiego krytyka muzycznego, uzbrojonego w lancet „analityczny“, gdyż w tym wypadku muzyka ta wyda się barbarzyńską i dziką, w przeciwieństwie zatem do poprzedniego punktu widzenia, z którego okazuje się świetnym materjałem dla muzykologów-etnografów i dla współczesnych kompozytorów.

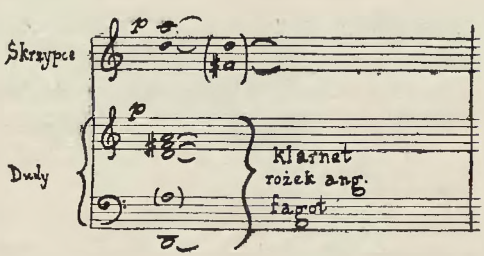
Interesująca ze względu na swe odrębności melodyczne i harmoniczne muzyka góralska smyczkowa jest może jedną z niewielu ludowych produkcyj o znaczeniu międzynarodowem, posiadających całkowity zespół harmoniczny, podkład, nie zaś tylko samą melodję, przytem podkład harmoniczny i rytmiczny równocześnie, całkiem nieprzeciętny. Powstają współbrzmienia dyssonujące, dość nieraz śmiałe, wskutek kolizyj obcych nut w „wirchach“ ruchem w basie, n. p. przejściowe *gis* przy *G* w basie, w nutach prowadzących septymy zwiększone, przy nutach prowadzących obniżonych jako podkładzie harmonicznym septymie zmniejszonej, dalej: połączenia jednoczesne minoru i majoru w biegnikach melodji, tercja mała za tercją wielką przy zakończeniach opadających, pomieszanie dominanty z toniką i toniki z subdominantą i t. p. Wszystkie te interesujące szczegóły poznać będzie można dokładniej z doskonałego zbioru pieśni góralskich w wydaniu St. Mierczyńskiego.

Wypada jeszcze dodać kilka słów o drugiej dziedzinie muzyki Podhala, t. j. o dudziarstwie, jako o „muzyce dętej“. Ostatni przedstawiciel tego „fachu“, stary i zasłużony góral, Mróz, z Poronina, prawdopodobnie niegdyś znakomity muzyk, nawpół zrośnięty ze swojemi dudami i z wielkim jeszcze zapałem na nich grywający, daje bardzo niedoskonałe pojęcie o grze na tym instrumencie, wskutek zgrubienia i zesztywnienia palców i niemożności wygrania najbardziej charakterystycznych biegników i ciekawszych rytmów, zagłuszając wszystko przesadnem burczeniem basu. Przytem znać na nim niestety także wpływy mody zewnętrznej i zmanierowanie pieśniami przygotowanemi na zamówienie dla „ceprów“, t. j. obcych przybyszów. I on uległ wpływom „złych duchów“ muzyki góralskiej, jak ktoś się wyraził.

Daleko ciekawiej natomiast przedstawia się obecny stan dudziarstwa na *Żywiecczyźnie*. Dobrze rozwinięte i „zakonserwowane“ żywieckie dudziarstwo posiada kilku uzdolnionych przedstawicieli w okolicach Jeleśni, nawet małych chłopców, bardzo zapalonych do muzyki, oraz w Małej Sopotni (Ciućka) i okolicznych wsiach. Budowa dud (zwanych też kobzą, choć mylnie), jest zapewne znana szerszemu ogółowi choćby z zewnętrznego wyglądu (por. muzea etnograficzne w Krakowie i Zakopanem), więc nie będę się przy niej zatrzymywał poza kilkoma szczegółami dotyczącymi gry na tym instrumencie. Należy on do pisz-

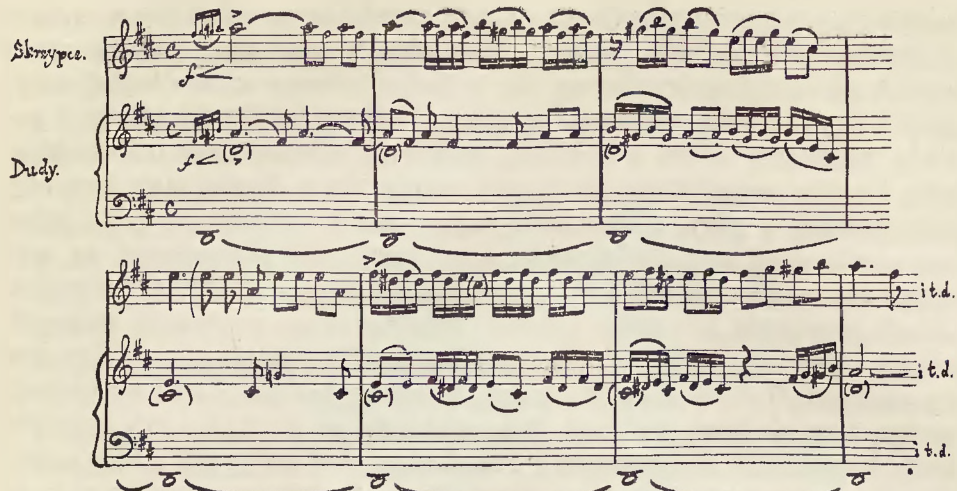
czałek dętych z miechem (kozią skórą), napełnianym powietrzem wdmuchiwanem przez ustnik. Zebrany jest więc w nim stale pewien zapas powietrza. Dźwięk wydobywa się z jednej strony z niedługiej rury, przytwierdzonej do miecha za pomocą nieodstępnej koziej głowy, i posiada brzmienie nieco krzykliwe, pośrednie między brzmieniem klarnetu i rożka angielskiego. Z drugiej strony zaś z długiej rury basowej, zakrzywionej u góry, o brzmieniu fagotowem wydobywa się tylko jeden ton o roli stałej nuty pedałowej. Nuty piszczałki klarnetowej są wydobywane systemem palcowym, przytem ilość ich jest dość ograniczona. Całość brzmienia jest nieco naiwna, miła dla ucha, przyjemna szczególnie na otwartem powietrzu. Istnieją w okolicy Milówki (za Żywcem ku zachodowi) dudy z ręcznym mieszkiem-organkiem (lub harmonijką), zwane tam dudami, gajdami (jak niekiedy na Podhalu) lub poprostu kozą, o brzmieniu identycznem z brzmieniem dud mających miech ustny. Charakterystycznem jest że w Żywieckiem dudziarze grają zwykle ze skrzypkiem, a tylko wyjątkowo sami, w przeciwieństwie do Podhala gdzie dudy bywają — przynajmniej obecnie — traktowane wyłącznie jako instrument solowy lub akompanjament do śpiewu solowego.

Improwizatorskie zgranie się dudziarza ze skrzypkiem daje bardzo ciekawe nieraz pod względem kolorytu brzmienia rezultaty, n. p. kilka wstępnych tonów przypomina do złudzenia małą orkiestrę lub organy:



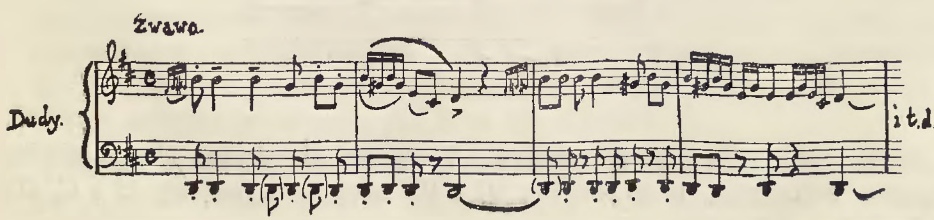
Strój dud nie jest temperowany. Tony wahają się też nieraz między dwoma półtonami, n. p. między VI i VII stopniem (między *H* i *C*, *Gis* i *A*, *E* i *F*, i t. p.).

Dudziarz zaczyna zwykle od akordu w pozycji kwinty, alternując tony, wchodzące w jego skład, z sąsiednią zwiększoną kwartą, czwartym stopniem podwyższonym a szóstym, poczem opuszcza się na drugi, który brzmi jak trzeci obniżony, zahaczając to o ton prowadzący z dołu, to o trzeci i pierwszy, podwyższone o półton (mała tercja) z góry, w rytmie bardzo figlarnym i rubasznym i częstemi synkopami:



Dominują tu skoczne nuty skrzypcowe, to rubaszne figle i biegniki dud, na dyskretnem oparciu pedałowej nuty, przyczem im lepszy jest dudziarz, tem mniej dokuczliwe jest burczenie basu.

Gra na dudach odbywa się legato; bas wydaje burczenie nieprzerwane. Dudziarze jednak umieją wygrać także znakomite staccato za pomocą uderzenia łokciem po miechu dud przy jednoczesnem przerywaniu tonu pedałowego i niezmiennych biegnikach na klarnetowej piszczałce. Powstaje wskutek tego efekt prawie groteskowy, zupełnie odmienny co do charakteru jak i kolorytu, oraz rytm napół synkopowy, trochę przypadkowy, tu przyspieszony, tu zwolniony, a to dzięki pewnej niedołężności w urywanych nutach basu, porywającego się do lekkości i dorównania o wiele lżejszemu i zręczniejszemu od niego klarnetowi:



Zespoły większe od duetu skrzypka i dudziarza nie są znane w Żywieczczyźnie po stronie Jeleśni, natomiast bardzo częste i różnorodne w Milówce i okolicy (tuż na granicy śląskiej). Można tam napotkać na weselach i zabawach zespoły następujące: 2 skrzypiec, alt, kontrabas albo 2 skrzypiec, flet (lub klarnet), alt i bas. Rola fletu polega na „wyskakiwaniu“ (podczas melodji w pierwszych skrzypcach) z roz-

maitymi biegnikami, klarnetu zaś na trylowaniu i ornamentyce harmonicznej. Basy bywają czasem zastąpione przez dudy z ręcznym miechem. W Milówce również można jeszcze usłyszeć starodawną fujarę pasterską, długi kij wydrążony, o paru otworach, wydający kilka tonów, pół i całotonowych interwałów w obrębie kwinty, o brzmieniu łagodnem, zbliżonem do niskich tonów fletu.

Oryginalna wartość muzyki żywieckiej, choć dość bogatej melodycznie i wielogłosowo (sic!), jest o wiele mniejsza od podhalańskiej, wskutek banalnej tematyki i naleciałości węgierskich i czesko - niemieckich.

Chcąc określić różnice, zachodzące pod względem muzycznym pomiędzy góralami podhalańskimi, żywieckimi i milówczańskimi, należy stwierdzić, że najbogatszą zarówno co do melodyki jak i harmoniki jest muzyka Podhala. Ciekawą pod względem kolorytu i obfitości barw, lecz ubogą z punktu widzenia harmonicznego z powodu nie uniknionej stałej nuty pedałowej jest muzyka dudziarzy żywieckich i duetów dudowo-skrzypcowych. Wreszcie dość daleko idącą w nieco nieudolnej „harmonicznej" polifonji i różnorodności basów, a bogatą szczególnie w liczebność rodzajów zespołów instrumentalnych jest muzyka Milówki i jej okolic.

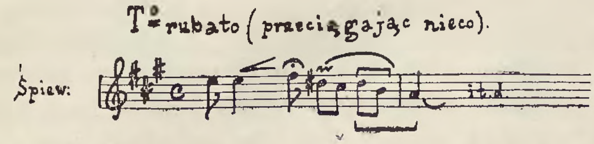
Najciekawszem jest życie i obyczaje górali z Podhala i ich typy, to też i muzyka ich jest o wiele bardziej odrębna niż ich sąsiadów.

Wymierają zwolna starzy, zamiłowani w swej sztuce muzycy, na ich miejsce przychodzą nowi, młodzi, ale ci nie mają już tej cierpliwości w studjowaniu wszelakich subtelności gry na swym instrumencie, grają wprawdzie zawsze jeszcze z rozmachem i bujną fantazją, ale coraz mniej muzykalnie, coraz mniej artystycznie. Aby się o tem przekonać wystarczy posłuchać gry starszego i młodszego dudziarza w Żywiecczyźnie (nie najmłodszego, bo ten przynajmniej budzi jakieś nadzieje), a porównanie wypadnie jaskrawo. Z żalem trzeba stwierdzić, że i w tej dzielnicy Polski dudziarstwo ginie, jak na Podhalu. Muzykologom, etnografom i turystom radzę spieszyć póki czas, bo może być wkrótce za późno...

Dla ogólnego całokształtu muzyki góralskiej dodam jeszcze kilka uwag o muzyce wokalnej.

Na Podhalu (Poronin, Kościeliska) można często usłyszeć chóry męskie, kobiece, a nawet mieszane (mężczyźni często śpiewają falsetami, razem z kobietami), zwłaszcza w wieczór świąteczny, przedświąteczny. Śpiew ten jest podzielony na głosy albo unisonowy. Do ulubionych interwałów między głosami należą kwinta i wielka tercja. Melodje rozpoczynają od kwinty, z częstą synkopą, rozwijając je przez kwintę zmniejszoną do małej septymy (rzadko oktawy), następnie opadając przez sekstę z mordentem i kwartę zwiększoną z mordentem (na kwintę),

na sekundę i tonikę, czasem tylko zaczepiając o nutę prowadzącą. Powstająca w ten sposób pomiędzy sekundą a kwartą zwiększoną wielka tercja jest bardzo charakterystyczna dla całej muzyki góralskiej, na równi z małą septymą i ową zwiększoną kwartą. Znamiennem jest także stałe zakończenie na I stopniu, czasem z dodaniem wielkiej tercji u góry. Dla przykładu:



lub





lub



To samo da się powiedzieć i o muzyce wokalnej żywieckiej, z tą tylko różnicą, że chóry są tam bardzo rzadkie, solistów natomiast, śpiewających z dudami i skrzypcami można usłyszeć często, przytem wykonywują oni rodzaj „wejścia“ za pomocą poprzedzenia kwinty kilkoma nutami ornamentalnemi *(fis, g, gis, h-a)*, tak, jak to czynią dudziarze. Obniżają też często dolną nutę prowadzącą przy powrocie na tonikę, zupełnie podobnie, jak często na Podhalu. Śpiew ten ma wogóle

charakter „imitacyjny“. W momentach kiedy dudy milkną, śpiewak wpada ze swym refrenem.

Kończąc te dorywczo spisane uwagi i wrażenia, nie mogę nie wyrazić nadziei, że może uda się komuś także w stronę Żywiecczyzny skierować „ekspedycję“ celem zebrania większej ilości tamtejszych, jak i milówczańskich melodyj. Jak mnie bowiem objaśniono, dotychczas nie wydał nikt ani jednej melodji ludowej z tych pięknych okolic zachodniej Małopolski.

Les Planschamps, St. Nicolas-de-Veroce (Sabaudja), w październiku roku 1930.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

MUZYKA BLIŻSZEGO WSCHODU

I

MUZYKA ORMIAŃSKA

Tragiczne losy dziejowe sprawiły, że imię Armenji, wymazane z mapy politycznej świata, na długi przeciąg wieków znikło również z kart światowej kultury duchowej. Zupełne niemal milczenie okrywa je także w historji muzyki i w etnografji muzycznej, nietylko polskiej lecz i światowej. Wystarczy wziąć do ręki jakikolwiek podręcznik, ogólnej historji muzyki, wystarczy zapytać wszechstronnego nawet znawcę tej historji, aby przekonać się, że o muzyce ormiańskiej nie wspomina się wcale lub też wie się o niej bardzo niewiele... A przecież Armenja, choć dziś niewielka tylko republika, wraz z Gruzją i Azerbejdżanem jako jedna z republik kaukaskich należąca do Związku Sowieckich Republik Rad, była ongiś potężnem królestwem, którego dzieje legendarne sięgają XII w. przed Chr., a historja VI w. przed Chr.! Naród armeński, czyli ormiański, pochodzenia indoeuropejskiego, ze swego gniazda ojczystego: górzystych, niedostępnych okolic Araratu i rozległych dolin w dorzeczu Araksu oraz u źródeł Eufratu i Tygrysu, rozszerzył swe władztwo na całą niemal Azję Mniejszą, i w dobie największego rozkwitu granicami królestwa swego sięgał od morza Czarnego po Mezopotamję i od morza Kaspijskiego po rzekę Halis i morze Śródziemne. Królestwo ormiańskie, położone na krzyżownicy dróg handlowych i kulturalnych, na szlaku wędrówek i podbojów prących ku Europie szczepów azjatyckich, na linji wszelkich ekspansyj migracyjnych, których widownią była starożytność i średniowiecze, twardo i dzielnie stawiało czoła najeźdźcom i zaborcom. Przeznaczenie dziejowe sprawiło jednak, iż Armenja uległa ostatecznie przemocy i w r. 1375 straciła niepodległy byt państwowy. Podzielona między Persję i Turcję,

a później i Rosję, przestała istnieć jako odrębna jednostka polityczna. Mimo najstraszniejszych wszakże prześladowań, naród ormiański nie zginął, i choć zdziesiątkowany wojnami i emigracją, choć rozmyślnie tępiony i wysiedlany, w wiekowej próbie doświadczeń dziejowych zachował moc i niezłomność ducha narodowego. Ten duch sprawił, iż losy Armenji raz po raz w ubiegłem stuleciu wstrząsały sumieniem mocarstw europejskich, i dzięki niemu tylko imię Armenji, jako republiki, choć tak bardzo uszczuplonej w granicach, powróciło znów na mapę polityczną świata.

Armenja była jednym z pierwszych krajów azjatyckich, które weszły w krąg wpływów chrześcijaństwa. Wiara Chrystusowa, zaszczepiona w dawnem królestwie ormiańskiem już przez apostołów w r. 39 po Chrystusie, przyjęta została przez cały naród z początkiem w. IV, dzięki apostołowi narodowemu, św. Grzegorzowi Oświecicielowi (*Illuminator*, po ormiańsku: *Kirkor Lusaworicz*)[1]. Wiek następny zapisał się w historji kultury wynalazkiem alfabetu ormiańskiego, którym do dziś posługuje się liturgja ormiańska i piśmiennictwo ormiańskie. Twórcami alfabetu byli święci Sahag i Mesrob (r. 414). Wkrótce po ułożeniu alfabetu dokonany został na podstawie tekstu greckiego i syryjskiego ormiański przekład Pisma św., dla swej doskonałości zwany królową przekładów (*regina translationum*). Zkolei spisano także teksty i śpiewy liturgiczne, przedewszystkiem antyfony i hymny.

Jak wiadomo, Kościół ormiański, i to zarówno katolicki, jak prawosławny czyli t. zw. gregorjański, posługuje się odrębną liturgją. Zbiór śpiewów liturgicznych Kościoła ormiańskiego nosi nazwę *szaragan*. Najstarszy szaragan datuje się podobno jeszcze z V w.; najpiękniejsze szaragany rękopiśmienne pochodzą z wieków XII, XIV i XV[2]). Owe szaragany zachowały notację neumatyczną ormiańską, znaną dobrze historykom muzyki i paleografom europejskim. Znajomość notacji ormiańskiej, a przynajmniej wiadomość o istnieniu odrębnych neum ormiań-

---

[1]) Wszystkie wyrazy ormiańskie podaję tutaj w transkrypcji fonetycznej. Należy wymawiać je zgodnie z pisownią polską, akcentując każdy wyraz na zgłosce ostatniej. Wyjątkiem od tej zasady akcentowania są tylko wyrazy zakończone na *-y*, które mają akcent na zgłosce przedostatniej; np. *jerker* —pieśni, chansons, Lieder (forma nieoznaczona), ale—*jerkery*—pieśni, les chansons, die Lieder (forma oznaczona). Z dźwięków spółgłoskowych nie posiada odpowiednika w języku polskim jedynie tylko spółgłoska *ghat*, mająca brzmienie głębokiego, gardłowego *r*. Transkrybuję ją, podobnie jak to jest przyjęte w transkrypcjach francuskich, zapomocą spółgłosek *gh*. Przy zbiegu kilku spółgłosek, jak np. w wyrazie żogho*wrt*agan (ludowy) lub *tmp*ug (bęben), wtrąca się w wymowie dźwięk *y:* żogho*wyrt*agan, *tym*pug.

[2]) M a c l e r F., La musique en Arménie. Paris 1917.

skich stanowi też dzisiaj jedyną bodaj pozycję, którą uwzględniają stosunkowo dość dokładnie europejskie rozprawy historyczne, traktujące o muzyce Kościoła średniowiecznego, zwłaszcza Kościołów wschodnich. Ponieważ jednak niewszystkie neumy ormiańskie zostały dotychczas rozwiązane, przeto i studja nad muzyką liturgiczną ormiańską są dość jeszcze ograniczone i zacieśniają się raczej do badań ogólnohistorycznych i filologicznych, nie mogąc stać się badaniami ściśle muzykologicznemi [3]).

Do zbadania kościelnej muzyki ormiańskiej niewątpliwie przyczynić mogłyby się również studja nad praktyką obecną, tradycją i zabytkami tej muzyki na ziemiach polskich. Ormianie polscy, od siedmiu z górą wieków na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej osiedli i w zupełności dziś ze społeczeństwem polskiem zasymilowani, zachowali jednak odrębny obrządek ormiański. A chociaż pod wpływem unji z Kościołem rzymsko-katolickim, dokonanej z końcem XVII w.,

---

[3]) Obok wzmianek ogólnikowych w encyklopedjach i słownikach muzycznych, bardziej szczegółowe uwagi o muzyce ormiańskiej, zwłaszcza liturgicznej i o neumach ormiańskich, zawierają następujące dzieła i rozprawy, ułożone tu w porządku chronologicznym. Villoteau J., Description de l'Egypte etc. Paris 1809. Petermann A., Ueber die Musik der Armenier. Leipzig 1850 (Zeitschrift der deutsch-morgenländischen Gesellschaft). Fétis J. F., Histoire générale de la musique. Paris 1869 — 1876. Lussy M., Histoire de la notation musicale. Paris 1882. Fleischer O., Neumenstudien. Berlin 1895, 1897, 1904. Dechevrens A., Etudes de science musicale. Paris 1898. Keworkian Komitas, Die armenische Kirchenmusik. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft I; 1899/1900. — Das Interpunktionssystem der Armenier, tamże. Aubry P., Le rythme tonique dans la poésie liturgique. Paris 1903. — serja artykułów ogłoszonych w „Tribune de St. Gervais" VIII/IX. Paris 1902/1903. Tiersot J., Notes d'ethnographie musicale. Paris 1905. Thibaut J., Etude de musique orientale. Mercule Musical 1909, Paris. Wagner P., Einführung in die gregorianischen Melodien II: Neumenkunde. Leipzig 1912. Wolf J., Handbuch der Notationskunde. Leipzig 1913. Lach R., Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913. Macler F., La musique en Arménie. Paris 1917. Wellesz E., Die armenische Messe und ihre Musik (Jahrbuch Peters 1920). Leipzig 1921. — Byzantinische Musik. Breslau 1927. — artykuły w „Zeitschrift für Musikwissenschaft" Leipzig, II (1919—1920), XI (1928—1929), XII (1929—1930). Gastoué A., L'Arménie et son art traditionnel. Paris 1929 (Revue de Musicologie, Nr. 31) oraz uwagi *passim* w innych pracach większych i artykułach. Ursprung O., Katholische Kirchenmusik (E. Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft. 1931, 1932). Z wydawnictw ormiańskich OO. Mechitarzystów w Wiedniu wymienić należy „Hymnarium" ormiańskie, wydane przez I. Giurekian, w którem zawiera się wykaz neum ormiańskich, i tegoż autora rozprawę o neumach ormiańskich w miesięczniku „Pazmaweb". Wenecja 1903. Śpiewy liturgiczne Kościoła ormiańskiego wydał Bianchini P., Les chants liturgiques de l'église arménienne. Wenecja 1877 i Jegmalian M. (Ekmalian), Les chants de la sainte liturgie. Leipzig 1896. „Comité des Amis du R. P. Komitas" w Paryżu (15, rue Jean Goujon) przygotowuje obecnie druk mszy ormiańskiej w opracowaniu ks. Gomidasa; ukaże się ona w roku bieżącym.

zbliżyli się do liturgji rzymskiej i ulegli także w muzyce kościelnej wpływom łacińskim, bez trudu wszakże stwierdzić można w śpiewach liturgicznych polskiego Kościoła ormiańskiego (czyto w Archikatedrze lwowskiej, czy w ormiańskich kościołach parafjalnych trzech województw południowo-wschodnich Rzeczypospolitej), pewne odrębności, różniące owe śpiewy od liturgji rzymsko-katolickiej. Zbadanie tych odrębności nie jest wcale łatwe, bo zagadnienie nie wyczerpuje się opisem i analizą stanu dzisiejszego, lecz nasuwa potrzebę krytycznego rozpatrzenia przeróżnych okoliczności, które na wytworzenie się obecnej postaci tych śpiewów liturgicznych nie mogły pozostać bez wpływu. Wystarczy wymienić choćby tylko zasadnicze momenty wpływów: 1) pierwotną tradycję, z ojczyzny na ziemie polskie przyniesioną, 2) oddziaływanie praktyki Eczmiadzynu jako stolicy Kościoła także i na Ormian polskich przed dokonaniem unji, 3) wpływ Kościoła łacińskiego w środowisku polskiem, 4) bezpośrednie oddziaływanie Rzymu po dokonaniu unji, wreszcie 5) wpływ Zakonu Mechitarzystów, którzy, jako benedyktyni, zgodnie z tradycją swej reguły zakonnej, wytworzyli w klasztorach w Wiedniu i Wenecji ogniska nauki ormiańskiej, promieniujące również na katolicką społeczność ormiańską w Polsce. Może przyszłość pozwoli mi rozpoczęte już poszukiwania i badania muzyki liturgicznej Kościoła ormiańskiego w Polsce doprowadzić do pomyślnych rezultatów. Dziś wszakże nietylko na ogłoszenie wyników tymczasowych tych badań, lecz nawet na ich przewidywanie byłoby jeszcze za wcześnie.

Znacznie gorzej, niż znajomość muzyki liturgicznej, przedstawia się w nauce europejskiej znajomość świeckiej muzyki ormiańskiej. Ściśle mówiąc, idzie tu tylko o muzykę ludową, gdyż ormiańska muzyka artystyczna w znaczeniu europejskiem jest bardzo jeszcze młoda. Z rozpraw muzykologicznych, poświęconych owej muzyce ludowej, obok szkicu F. Maclera (La musique en Arménie) i rozprawy J. Tiersot'a (Notes d'éthnographie musicale) wymienić można bodaj tylko J. Tiersot'a: La chanson populaire[4]) i wspomniany już artykuł A. Gastoué (L'Arménie et son art traditionnel)... A przecież— same tylko wydawnictwa ormiańskiej muzyki ludowej, dostępne w Europie, usprawiedliwiałyby w pełnej mierze gorętsze nieco dla niej zainteresowanie ze strony nauki europejskiej. Wniknięcie zaś w odrębny charakter tej muzyki ułatwić mogłyby dość liczne płyty gramofonowe (Pathé, Columbia, His Masters Voice), reprodukujące pieśni ormiańskie

---

[4]) Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, II-e partie, 5-e vol Paris 1930.

świeckie i kościelne, w wykonaniu pierwszorzędnych solistów ormiańskich i zespołów chóralnych.

Jak przekonać się można z podanego powyżej zarysu bibljograficznego, obejmującego najważniejsze pozycje z europejskiej literatury muzykologicznej, odnoszące się pośrednio lub bezpośrednio do muzyki ormiańskiej, ilościowo na plan pierwszy wysuwają się tutaj prace francuskie. Pomijając już szerokie zainteresowania nauki francuskiej dla spraw pozaeuropejskich, także na bliskim Wschodzie azjatyckim, idące zgodnie z państwowo-kolonjalnemi interesami francuskiemi, możnaby doszukiwać się przyczyny silniejszego zajęcia się nauki francuskiej muzyką ormiańską także i w tem, że Francja dała niepodległej jeszcze Armenji średniowiecznej ostatniego króla, Leona V z rodu Lusignan, który po katastrofie politycznej z r. 1375 powrócił jako wygnaniec do Paryża, gdzie do dziś oglądać można jego nagrobek w opactwie St. Denis. Łączyły ją zatem z odległą Armenją także węzły dynastyczne i węzły krwi, przemieszanej w rodach najwyższej szlachty ormiańskiej. Armenja, wcześnie przejęta cywilizacją chrześcijańską, wcześnie również uległa wpływom kultury francuskiej, a choć, być może, bizantyński pierwiastek w kulturze jej był przeważający, niemniej wśród świata muzułmańskiego przedstawiała i do dziś przedstawia ostatnią, najdalej na wschód wysuniętą placówkę chrystjanizmu i kultury europejskiej. Później zaś, w ciągu wiekowych emigracyj ormiańskich, Francja najliczniejszym wychodźcom ormiańskim dała przytułek, a obecnie, po wojnie światowej, Paryż i Marsylja, najsilniejsze skupienia Ormian-emigrantów, są zarazem ogniskami myśli twórczej: literatury, sztuki i nauki ormiańskiej. Świadczą o tem najwymowniej choćby tylko wydawnictwa ormiańskie, skupione głównie w Paryżu. Nie dziw więc, że w tych okolicznościach także i muzyczna twórczość ormiańska najłatwiej znaleźć mogła oddźwięk w nauce francuskiej.

Obok Francji, drugim krajem europejskim, który oddawna jak najsilniej zespolił się z Ormianami, jest właśnie Polska. Przecież emigracja ormiańska tutaj właśnie jak najżyczliwsze znalazła przyjęcie, a potomkowie dawnych Ormian najwierniejszymi stali się synami swej przybranej ojczyzny i niejedną dorzucili cegiełkę do budowy potęgi materjalnej i duchowej Rzeczypospolitej. Rzecz to zbyt dobrze znana z dziejów naszej kultury kresowej, by potrzebne było w tem miejscu szczegółowe streszczanie historji Ormian w Polsce. W porównaniu wszakże z tem zainteresowaniem, z jakiem w nauce polskiej spotkała się gospodarcza, religijna, polityczna i ogólno-artystyczna rola Ormian, niemal niezrozumiałem się wydaje, iż w historji muzyki polskiej, względnie ogólnej historji muzyki, przez Polaków pisanej, Ormianie polscy ani Armenja nie znalazła dotychczas uwzględnienia. Udział Ormian w polskiej

twórczości muzycznej i w tworzeniu naszej narodowej kultury muzycznej również czeka jeszcze na opracowanie! [5]) Zanim jednak będzie ono możliwe, pragnę niniejszym szkicem zainteresować muzykologów polskich dla rodzimej muzyki ludowej ormiańskiej, której ślady, być może, uda się kiedyś w przyszłości odkryć także i na naszych kresach. Nie zaginął przecież po dziś dzień „dialekt kucki", narzecze ormiańskie, przepojone silnie pierwiastkami tatarskiemi, którem ongiś posługiwali się dziadowie dzisiejszych Ormian polskich. Czyż więc nie miałoby dostatecznej podstawy przypuszczenie, że i ślady dawnej ludowej pieśni ormiańskiej zachowały się jeszcze wśród Ormian polskich, zwłaszcza w ginącem już dzisiaj odrębnem życiu obyczajowem, związanem z uroczystościami kościelnemi i rodzinnemi? Jakkolwiek pieśń ludowa jest bodaj jedną z najtrwalszych form kulturalnych, przekazywanych tradycją ustną, to jednak rozwiązanie powyższego zagadnienia jest bardzo trudne, być może, trudniejsze, niż zbadanie śpiewów liturgicznych Kościoła ormiańskiego w Polsce. Konieczną zaś podstawą, na której możnaby zbliżyć się do rozpatrzenia i rozwiązania owego zagadnienia, jest między innemi także zapoznanie się z rodzimą pieśnią ludową ormiańską.

Podobnie jak wszelka muzyka ludowa, tak i muzyka ludowa ormiańska, tradycją przechowywana i tradycją ustną przekazywana z pokolenia na pokolenie, początkami swemi gubi się w pomroce dziejowej. O najdawniejszej praktyce muzycznej ludowej dowiadujemy się tylko za pośrednictwem kronikarzy, którzy zapisali wiadomości o niej lub też uratowali dla potomności teksty literackie prastarych śpiewów bohaterskich. Kronikarz ormiański z V w. po Chrystusie, Mojżesz z Choreny, zwany „Herodotem Armenji", zanotował fragmenty śpiewów bohaterskich, opiewających czyny herosów narodowych. Wspomina on również pewne instrumenty ludowe, które — jak przypuszcza F. Macler — mogły pełnić rolę czynnika rytmicznego, akompanjującego recytatywom śpiewnym. Byłoby to zgodne z dzisiejszą jeszcze praktyką muzyki ludowej ormiańskiej, i wogóle orjentalnej.

Ormiańska muzyka ludowa miała swych bardów, wędrownych muzyków i poetów, zwanych *aszugh*. Oni to przechowywali tradycję muzyki narodowej, mimo że w zmiennych kolejach politycznych Armenji dostosowywali swe śpiewy do upodobań władców kraju: Arabów,

---

[5]) Nadmieniam tu tylko, że Ormianinem był Józef Nikorowicz, twórca melodji chorału „Z dymem pożarów", podobnie jak ks. Karol Antoniewicz, autor wielu popularnych pieśni kościelnych, np. „Chwalcie łąki umajone" i w. in.; z mołdawskich Ormian wywodził swój ród Karol Mikuli, uczeń Fryderyka Chopina, wydawca jego dzieł i niestrudzony propagator kultu muzyki naszego Mistrza narodowego.

Persów, Turków, Kurdów... Wspominani przez kronikarzy już od wieku XII, maleć zaczęli liczebnie dopiero w w. XVIII, lecz utrzymali się jeszcze nawet w w. XIX. Według L. Aliszana, który zestawił listę aszughów, szczyt rozkwitu ich poezji i muzyki przypada na wiek XIV [6]). W ubiegłem stuleciu aszughowie dość pospolici jeszcze byli na Kaukazie. Nie pozostali też bez wpływu na twórczość artystyczną. Wymienić tu trzeba przedewszystkiem kompozytora Mikołaja Tigraniana, który dokonał transkrypcji fortepianowej szeregu rapsodyj ormiańskich, kurdyjskich, perskich i tureckich, oraz tańców ludowych. Zdaniem F. Maclera wszakże europejska harmonizacja tych pieśni i tańców niweczy, a przynajmniej w znacznym stopniu modyfikuje ich oryginalny charakter orjentalny.

Z pośród muzyków, zasłużonych dla sprawy liturgicznej i ludowej muzyki ormiańskiej, wybijają się na plan pierwszy postaci M. Jegmaliana (Ekmaliana) i Ch. Kara-Murzy. Pierwszy, wykształcony w Petrogradzie, uczeń M. Rimskiego-Korsakowa, zharmonizował na cztery głosy mszę ormiańską, zachowując ściśle diatoniczny charakter śpiewu liturgicznego [7]). Drugi, obok muzyki kościelnej, pielęgnował również świecką muzykę ludową, którą wykonywał z własnym zespołem chóralnym. Nie zdołał wszakże uchronić się od zależności europejskiej, wskutek czego olbrzymie jego zasługi mają raczej znaczenie dla propagowania w ojczyźnie muzyki ludowej ormiańskiej, niż dla nauki [8]). Wielkiego dzieła narodowego, artystycznego i naukowego — wskrzeszenia i odrodzenia rodzimej muzyki ormiańskiej, oczyszczenia jej z naleciałości obcych, zebrania i uratowania ginących pieśni ludowych, opracowania i wydania zgodnego z ich charakterem orjentalnym — miał dokonać dopiero niepospolity artysta, wielki uczony, gorący patrjota: Gomidas Wartabed [9]).

Ksiądz Gomidas, ochrzczony imieniem Soghomon (Salomon), urodził się 26 września 1869 r. w Kutahia, w Azji Mniejszej, jako syn Keworka

---

[6]) Aliszan L., Huszik hajreniac hajoc (Bardowie ojczyzny ormiańskiej). Wenecja 1869.

[7]) Wydana u Breitkopfa & Hartela w Lipsku, 1896.

[8]) Opracowania pieśni ludowych ormiańskich wydali również kompozytorowie: K. Mirzaian, R. Melikian, L. Egiasarian, M. Bojadżian i i. Por. F. Macler l. c.

[9]) *Gomidas* — jest jego imieniem zakonnem, *Wartabed* — znaczy ksiądz, ojciec zakonny. W literaturze francuskiej i niemieckiej imię ks. Gomidasa podawane jest jako „Komitas“, zgodnie z wymową właściwą Armenji kaukaskiej. Nazwisko „Keworkian“ umieszczane obok tego imienia, jest nazwiskiem odojcowskiem, utworzonem od imienia ojca jego „Kework“ (Jerzy).

Soghomoniana i Takuhi, z domu Howhannessian[10]). Zarówno ojciec jego, jak i stryj, Harutiun Soghomonian, zamiłowani w muzyce, brali czynny udział w miejscowym chórze kościelnym. Oni to we wczesnem już dzieciństwie zaznajomili ks. Gomidasa z muzyką i rozbudzili zamiłowanie do niej. Osierocony przez matkę w pierwszym roku życia, ks. Gomidas wychowywał się pod troskliwą opieką babki i ojca. Mając lat siedm, rozpoczął naukę w szkole miejscowej. Po jej ukończeniu, oddany został przez ojca w r. 1880 do gimnazjum w Brussie. W roku następnym, po śmierci ojca, przyjęty został wraz z 20 innymi sierotami do Akademji w Eczmiadzynie, gdzie po jedenastu latach nauki ukończył wydział pedagogiczny i artystyczny (w r. 1892/93). Już jako uczeń klasy szóstej przyjęty został do Zakonu eczmiadzyńskiego, w r. 1890 został archidiakonem, w r. 1893 — zakonnikiem, w r. 1895 — otrzymał święcenia kapłańskie.

Od najwcześniejszego dzieciństwa odznaczał się ks. Gomidas wielkiemi zdolnościami muzycznemi i okazywał niezmierne zainteresowanie dla muzyki. To też po ukończeniu Akademji mianowany został przez swych przełożonych dyrektorem muzycznym Akademji, i w tym samym roku 1893 dokonał pierwszego opracowania pieśni ludowych tureckich, które zapamiętał jeszcze z domu rodzicielskiego. W r. 1896 udał się na studja muzyczne do Berlina. Za radą skrzypka światowej sławy, J. Joachima, który odrazu ocenił jego niezwykłe zdolności artystyczne i naukowe, rozpoczął ks. Gomidas równocześnie studja praktyczne w konserwatorjum u R. Schmidta (fortepian i teoretyczne działy muzyki) oraz studja naukowe na wydziale filozoficznym Uniwersytetu berlińskiego. Pracował tu pod kierunkiem H. Bellermanna, O. Fleischera i G. Friedländera, słuchając obok muzykologji również wykładów filozoficznych i historycznych. Po ukończeniu studjów w r. 1899 powrócił do Eczmiadzynu na dawne stanowisko dyrygenta chóru i dyrektora muzycznego Akademji.

Jeszcze podczas studjów berlińskich rozwinął ks. Gomidas ożywioną działalność dla propagandy muzyki ormiańskiej w Europie. I tak w r. 1899 wygłosił w Berlinie wykład o muzyce ormiańskiej kościelnej i ludowej, i zorganizował koncert muzyki ormiańskiej[11]), budząc w stolicy

---

[10]) Zarys biografji opieram na następujących pracach: Terlemezian R., Gomidas Wartabed, gjanky jew kordzuneutiuny (G. W., życie i działalność). Wiedeń 1924. Czobanian A., Gomidas Wartabed („Anahid" III, 1—2, Paryż 1931). Gomidas Wartabed, Szkic autobiografji, opracowany przez A. Czobaniana (tamże). Azadian T., Gomidas Wartabed. Istanbul 1931. (Wszystkie rozprawy w języku ormiańskim).

[11]) Omówienie tego koncertu m. i. w „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" 1899, I, 1 — 2.

Niemiec gorące zainteresowanie świata muzycznego dla muzyki swego Kościoła i narodu [12]). Podobne odczyty i koncerty powtórzył ks. Gomidas w latach 1906, 1907 i 1911 w Paryżu [13]), Genewie, Bernie, Lozannie, Wenecji, a także w Eczmiadzynie, Eriwanie, Baku, Tyflisie, Kairze i w. in. miastach.

Po powrocie do Eczmiadzynu w r. 1899 zaczęły się dla ks. Gomidasa lata niezmiernie intensywnej i owocnej pracy. Zorganizował orkiestrę i chóry w Akademji, któremi osobiście kierował. Obok wspomnianej już akcji odczytowej i koncertowej prowadził równocześnie prace zbieracza i badacza pieśni ormiańskiej kościelnej i ludowej.

W dwa lata po ogłoszeniu konstytucji tureckiej (w r. 1910) przeniósł się ks. Gomidas do Konstantynopola i całą duszą poświęcił się kształceniu muzycznemu młodzieży ormiańskiej. Z chórem, przez siebie zorganizowanym, wykonywał tak pieśni religijne, jak świeckie ludowe, budząc powszechny podziw i zainteresowanie dla muzyki ormiańskiej. W Konstantynopolu też uzyskał ks. Gomidas największy rozgłos i sławę. Nosił się nawet z zamiarem założenia tam konserwatorjum muzycznego, w czem przeszkodził wybuch wojny światowej. Życie intelektualne wśród Ormian tureckich zamarło na długi szereg lat. Rozpoczęło się przymusowe wysiedlanie Ormian z Konstantynopola w głąb Turcji, a los ten dosięgnął również piewcę narodowej muzyki ormiańskiej, ks. Gomidasa. Wrażliwa natura artysty i patrjoty nie wytrzymała tych strasznych wstrząsów moralnych, na jakie naraziła go wojna i wygnanie. Po powrocie do Konstantynopola w r. 1916 wystąpiły pierwsze objawy choroby psychicznej. Otoczony troskliwą opieką lekarską, na czas jakiś doznał ks. Gomidasa lekkiej poprawy, lecz wkrótce atak choroby powtórzył się ze wzmożoną siłą. Przewieziony przez przyjaciół do sanatorjum w Paryżu, ks. Gomidas zdrowia już nie odzyskał. W pełni sił twórczych oderwany został — może, na zawsze — od warsztatu umiłowanej pracy...

Działalność i zasługi ks. Gomidasa ocenili nietylko oddani mu przyjaciele, którzy pracę przez niego zaczętą w dalszym ciągu prowadzą. Wyrazem powszechnego uznania były uroczystości w 60 rocznicę urodzin wielkiego Artysty i Uczonego, obchodzone w r. 1929 tak wśród emigracji ormiańskiej w Paryżu, jak również, i to w sposób niezwykle podniosły, w Eriwanie, stolicy sowieckiej Republiki Ormiańskiej.

---

[12]) Wyrazem uznania sfer naukowych dla muzycznej i naukowej wartości berlińskiego odczytu i koncertu ks. Gomidasa były m. i. listy, pełne szczerego zachwytu i gorącej podzięki, skierowane do niego przez O. Fleischera i M. Seifferta, z daty 16 lipca i 19 lipca 1899 r. Listy te przytacza w przekładzie ormiańskim T. Azadian l. c. s. 29.

[13]) Omówienie m. i. w „Le Mercure Musical“ 1906, II, 23—24.

Już powyższy krótki zarys biograficzny poucza o niezmiernem zróżnicowaniu i bogatej wszechstronności prac ks. Gomidasa. Zbieracz i badacz, kompozytor i wykonawca, dyrygent i nauczyciel, publicysta i propagator ormiańskiej muzyki narodowej — we wszystkich tych dziedzinach swej działalności położył niezmierne zasługi.

Jako muzykolog badania swe skierował ks. Gomidas zarówno ku ormiańskiej muzyce liturgicznej, jak i ku muzyce ludowej. Pierwsze prace poświęcił paleografji muzycznej ormiańskiej, a odczytanie i zidentyfikowanie przez niego niektórych neum ormiańskich przyczyniło się niemało do posunięcia naprzód badań nad pochodzeniem neum i stosunkiem śpiewów liturgicznych Kościoła rzymskiego do śpiewów liturgicznych w Kościołach wschodnich. W samym Kościele ormiańskim poddał ks. Gomidas dokładnej rewizji śpiewy liturgiczne. Dzięki studjom praktyki liturgicznej w kościołach ormiańskich, w odległych, najbardziej zapadłych nawet kątach Armenji, nietylko w naczelnych środowiskach, ks. Gomidas w porównawczej krytyce śpiewu liturgicznego doszedł do przekonania, iż śpiew ten przepojony jest naleciałościami obcemi, głównie greckiemi i tureckiemi, które niweczą pierwotny jego charakter. Zbadawszy prastare, rodzime śpiewy kościelne, zachowane tradycją w zapadłych klasztorach Armenji, ks. Gomidas postanowił oczyścić muzykę liturgiczną Kościoła narodowego ormiańskiego z wpływów obcych i przywrócić jej dawną, nieskażoną prostotę. Praca i starania jego spotkały się ze zrozumieniem i uznaniem naczelnych władz kościelnych w Eczmiadzynie. Gdy bowiem patrjarcha eczmiadzyński, ks. Kework IV, polecił doskonałemu zresztą kompozytorowi Taszdżianowi, by ułożył mszał ormiański, a ks. Gomidas wykazał w dziele Taszdżiana naleciałości tureckie i greckie, wówczas patrjarcha zdecydował się mszału, opracowanego przez Taszdżiana, nie rozpowszechniać [14]). Podobnie też innym śpiewom kościelnym przywrócił ks. Gomidas ich pierwotną formę rodzimą, a pieśni owe, wykonywane przez chór ks. Gomidasa w Konstantynopolu, budziły powszechny entuzjazm [15]). W latach 1911 — 1914 chór ten, złożony z 300 osób, święcił w ówczesnej stolicy Turcji tak wielkie triumfy, że koncerty stale były wyprzedane, a nawet — jak wspomina R. Terlemezian — o zdobycie biletów wstępu niejednokrotnie walczono daremnie. Podobne zresztą powodzenie zdobyły chóry ks. Gomidasa, organizowane przez niego

---

[14]) Czobanian A., l. c.

[15]) Niektóre chóry ks. Gomidasa dostępne są dziś w zdjęciach gramofonowych (Columbia, His Masters Voice), dokonanych jeszcze przed wojną światową, np. *Hajr mer* (Ojcze nasz), *Hajr jergnawor* (Ojcze niebiański) i i.

zagranicą (we Francji, Włoszech, Szwajcarji i t. d.), które również wykonywały obok pieśni ludowych śpiewy liturgiczne.

Do scharakteryzowanego wyżej ujęcia sprawy narodowego śpiewu liturgicznego i rodzimej pieśni ludowej doszedł ks. Gomidas po długich i żmudnych badaniach, rozpoczętych jeszcze podczas studjów w Akademji eczmiadzyńskiej, a prowadzonych dalej w Berlinie. Badania owe nie ograniczyły się, rzecz prosta, do analizowania samych tylko melodyj ormiańskich, lecz oparły się na wszechstronnem, porównawczem wyróżnieniu i określeniu cech jakościowych muzyki ormiańskiej, tureckiej, arabskiej, perskiej, kurdyjskiej, greckiej, wogóle twórczości muzycznej wszystkich szczepów i narodów, współżyjących z Ormianami w ich ojczyźnie, lub z nią sąsiadujących. Tylko ta szeroka podstawa porównawcza umożliwiła ks. Gomidasowi właściwe ujęcie zagadnienia i tak pomyślne jego rozwiązanie na pożytek i chwałę sztuki ojczystej i nauki.

Jak w dziedzinie muzyki Kościoła narodowego, tak samo i w dziedzinie ludowej muzyki ormiańskiej dokonał ks. Gomidas wiekopomnego dzieła wskrzeszenia i odrodzenia. Wzdłuż i wszerz przemierzył Armenję: od Persji po niedostępne osiedla górskie Kaukazu, zbierając wśród największych trudności melodje ludowe, notując niestrudzenie śpiewy i tańce. Dzięki ks. Gomidasowi zmartwychwstała rodzima pieśń ludowa ormiańska i rozbrzmiała na nowo nieskalaną prostotą i słodyczą swej melodyjności. Stała się źródłem twórczem, które z siłą niezwykłą wytrysło w dziełach ks. Gomidasa, a strumieniem ożywczym zasila dziś twórczość następców artystycznych jego pracy.

Pierwszy występ chóru ks. Gomidasa i pierwszy odczyt jego o kościelnej i ludowej muzyce ormiańskiej odbył się — jak już wspomniałam—w Berlinie w r. 1899. Ks. Gomidas przedstawił wówczas ogólną charakterystykę pieśni ormiańskiej, wskazał na różnice między śpiewem liturgicznym i ludową pieśnią świecką, a chór wykonał kilka pieśni jednego i drugiego rodzaju. Prócz tego wykonane zostały przez ks. Gomidasa pieśni ludowe kurdyjskie, arabskie, perskie i tureckie, celem zademonstrowania słuchaczom europejskim różnic między niemi a muzyką ormiańską. Prasa berlińska, co już zaznaczyłam, entuzjastycznie przyjęła zarówno odczyt ks. Gomidasa, jak i nową, nieznaną w Niemczech muzykę [16]).

Jeszcze większy rozgłos niż w Berlinie, uzyskał ks. Gomidas w Paryżu w r. 1906. W koncercie wzięli m. i. udział śpiewacy tej miary,

---

[16]) Szczegóły te, podobnie jak poniższe opinje o występach ks. Gomidasa w Europie, według R. Terlemeziana l. c. i T. Azadiana l. c.

co sopranistka Margrit Babaian i tenor Szah-Muradian. Prelekcję o literaturze i muzyce ormiańskiej wygłosił znakomity poeta, Arszag Czobanian. Czasopisma muzyczne, jak „Le Monde musical“, „Le Courrier musical“, „Mercure musical” i inne, nie mówiąc już o prasie codziennej, przepełnione były jak najbardziej entuzjastycznemi opinjami o pracy ks. Gomidasa, a także o samej muzyce ormiańskiej, którą dzięki wielkiemu propagatorowi sztuki rodzimej poznać mogło społeczeństwo francuskie. Jeden z krytyków francuskich, omawiając charakter melodyj ormiańskich, wyraził się o nich w ten sposób: „Melodje te mają w sobie blask słońca, lecz nie palącego słońca Arabji czy Persji, tylko słońca orzeźwiającego, o złotych promieniach... Nie wydaje nam się już dziwnem, że wyobraźnia ludzka umieszcza raj biblijny w okolicach góry Ararat: bo tylko z raju pochodzić mogą tak przepiękne melodje...“.

A gdy po szeregu triumfów w miastach szwajcarskich i włoskich [17]) przybył ks. Gomidas do Egiptu, doznał tu wspaniałego wprost przyjęcia. Na koncercie 16 czerwca 1911 r. obecny był cały rząd egipski, członkowie korpusu dyplomatycznego i nuncjusz papieski. Entuzjazm słuchaczy zilustrować mogą słowa, z któremi pewien muzyk ormiański, osiadły w Kairze, zwrócił się po koncercie do ks. Gomidasa: „Dotychczas duchowni przyjeżdżali do nas ze słowem Bożem; wy, Ojcze, przywieźliście nam całą naszą Armenję wraz z Araratem...“.

Zachwyt, jaki budziły pieśni ormiańskie, wykonywane przez ks. Gomidasa i jego zespoły, *ad hoc* w rozmaitych miastach organizowane, towarzyszył mu nietylko na kontynencie, lecz także w Anglji. Pani Margrit Babaian, która jako uczenica ks. Gomidasa i śpiewaczka brała udział w jego podróżach, we wspomnieniach swych, ogłoszonych w czasopiśmie ormiańskiem „Nawasark” (Konstantynopol 1914), opisuje między innemi, jak w czasie ich pobytu w Anglji pewna młoda i wesoła Angielka nieśmiało uprosiła ks. Gomidasa, by zechciał jej coś zaśpiewać. Ks. Gomidas, który sam był doskonałym śpiewakiem a od dziedzińśtwa odznaczał się niezwykle dźwięcznym głosem, z całą gotowością wykonał jedną z najpiękniejszych pieśni ludowych ormiańskich „*Grung*“ (Żóraw). Jest to pieśń tęsknoty za ojczyzną, pieśń emigranta, który do ciągnących żórawi zwraca się z pytaniem o wieści z ojczyzny. Pytanie pozostaje bez odpowiedzi... Angielka, wysłuchawszy owej pieśni, popadła w tak głębokie wzruszenie i wybuchła tak rzewnym płaczem, jakiego nikt z najbliższej rodziny nigdy u niej nie widział. Przyznała

---

[17]) Z okazji tych koncertów obszerny artykuł o pieśniach ormiańskich i o ks. Gomidasie umieścił ks. G. D. Sahagian w ormiańskim miesięczniku „Pazmaweb“ Nr. 7—8 z r. 1907, Wenecja.

też sama, że w całem życiu swojem nie doznała jeszcze tak silnego wrażenia, jakie wywarła na niej melodja „Żórawia".

Ale nietylko laicy, wrażliwi na czar muzyki, nietylko Ormianie, zamieszkali zdala od ojczyzny tak głęboko odczuwali piękno pieśni ludowej ormiańskiej. Jak najgorętszą opinję wyrażali o niej również muzycy i muzykologowie, obok wspomnianych profesorów berlińskich, między innymi także Claude Debussy, Louis Laloy, Guido Adler, Robert Lach i w. i.

Równolegle do pracy badawczej, odczytowej i koncertowej rozwijał ks. Gomidas ożywioną działalność piśmienniczą, nierozłącznie z jego naukowem badaniem pieśni ludowej ormiańskiej związaną. Wychodzący podówczas w Eczmiadzynie miesięcznik ormiański „Ararat" zamieścił szereg obszerniejszych prac i krótszych przyczynków jego pióra. Z ważniejszych wymienić trzeba wydaną już w r. 1893 (a więc przed wyjazdem na studja do Berlina) rozprawę o „melodjach kościelnych ormiańskich"; druga, większa rozprawa o „melodjach kościelnych ormiańskich XIX w." ukazała się w tem samem czasopiśmie w r. 1897. W prasie europejskiej, poza wspomnianemi już rozprawami w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft" (1899), ogłosił jeszcze ks. Gomidas pracę „Armeniens volkstümliche Tänze" (Zeitschrift für armenische Philologie 1899), „La musique rustique arménienne" (Mercure Musical 1907) i inne. Najbardziej jednak znamienną i wartościową jest rozprawa p. t. „Haj keghczug jeraższdutiun" (Ormiańska muzyka wiejska), zamieszczona w paryskiem czasopiśmie ormiańskiem „Anahid" (1907, Nr. 9). Możnaby powiedzieć, że stanowi ona artystyczne i naukowe wyznanie wiary ks. Gomidasa, jako etnografa muzycznego. Zastanawia się w niej autor naprzód nad dwoma rodzajami pieśni ludowej, ze względu na stosunek do tekstu poetyckiego, wyróżniając melodje, którym podkłada się odpowiedni tekst poetycki, i melodje, które rodzą się z poetyckiego słowa, które organicznie z niem są zrośnięte, nie dadzą się od niego oddzielić, ani istnieć bez niego nie mogą. W takich pieśniach ludowych niewiadomo, kto je stworzył; niewiadomo, gdzie kończy się praca poety a zaczyna praca muzyka; zawsze niemal twierdzić można z najwyższem prawdopodobieństwem, iż melodja i słowa ich powstały razem, że tworzył je twórca niewiadomy, że twórcą ich był cały naród. Do tego typu pieśni zalicza ks. Gomidas pieśń ludową ormiańską.

Drugą zkolei sprawą, której wiele w pracy tej poświęcił ks. Gomidas uwagi, jest stosunek ormiańskiej pieśni kościelnej do świeckiej pieśni ludowej. Przedewszystkiem stwierdził ks. Gomidas, że pieśń ludowa świecka jest znacznie bardziej prosta od pieśni kościelnej. Z porównawczej analizy jednej i drugiej doszedł do przekonania, iż

cały przepych orjentalno-melizmatyczny, przeładowanie zdobnicze, tak znamienne dla śpiewu liturgicznego Kościołów wschodnich, jest w ormiańskich melodjach kościelnych zjawiskiem wtórnem, którego źródła szukać należy w praktykach kantorów ormiańskich, dowoli ozdabiających prastare śpiewy kościelne pod wpływem muzycznym środowiska, zwłaszcza tureckiego. Po żmudnem zbieraniu pieśni kościelnych i ludowych świeckich, po krytycznem zbadaniu ich porównawczem, odkrył ks. Gomidas, iż śpiewy liturgiczne ormiańskie, po usunięciu owego nalotu obcego najzupełniej charakterem swym zbliżają się do świeckich pieśni ludowych. Odkrycie to stało się dla ks. Gomidasa podstawą do oczyszczenia śpiewu narodowego Kościoła ormiańskiego od przymieszek obcych, do wskrzeszenia go w dawnej jego postaci.

Niezmiernie zajmujące są również spostrzeżenia, odnoszące się do procesu samorzutnego powstawania pieśni ludowej, do zbiorowej improwizacji tekstów i melodyj. Opisuje ks. Gomidas te zjawiska twórczości społecznej na podstawie wspomnień z r. 1905, gdy brał udział jako widz w zabawach ludowych, związanych z odpustem w dniu Przemienienia Pańskiego, w klasztorze w Harycz, obok Szirag[18]). Spostrzeżenia, wówczas poczynione, potwierdziły ks. Gomidasowi naocznie przekonanie o tem, iż lud nie kieruje się w swej twórczości samorzutnej żadnemi zgóry przyjętemi zasadami, lecz przeciwnie — jego twórczość jest matką wszelkich zasad i prawideł sztuki muzycznej i poetyckiej.

Sporo uwagi poświęcił również ks. Gomidas, w rozprawie o muzyce ludowej ormiańskiej, klasyfikacji pieśni według okoliczności, z jakiemi jest związana tak ze względu na swe pochodzenie, jak i zastosowanie. Dokonał tam również podziału chóralnej pieśni ludowej ormiańskiej ze względu na jej budowę, wyróżniając trzy typy zasadnicze: 1) formę prostą, 2) formę złożoną i 3) formę mieszaną. Pierwsza oznacza pieśń, śpiewaną od początku do końca przez cały zespół chóralny, druga — pieśń wykonaną przez dwie grupy zespołu naprzemian lub przez solistę i zespół chóralny w ten sam sposób, trzecia wreszcie — pieśń, śpiewaną przez chór i solistę lub dwie grupy zespołu chóralnego częścią razem, częścią naprzemian, bez przestrzegania stałej zmiany kolejności[19]).

Ks. Gomidas dokonał również wydania zbiorów pieśni i tańców ludowych ormiańskich. Pierwszy taki zbiór, z notacją ormiańską[20]), ukazał się w Eczmiadzynie w r. 1895. Drugi, zatytułowany „Tysiąc i jeden

---

[18]) W pobliżu miasta i twierdzy Kars, należącej dziś do Republiki Tureckiej.
[19]) F. Macler l. c., R. Terlemezian l. c.
[20]) A. Czobanian l. c.

tańców“ wydany został tamże w r. 1903 (drugie wydanie 1905). Ponadto w r. 1905 ukazały się „Melodje kurdyjskie" (Moskwa, P. Juergenson) i „Haj knar“ (Lira ormiańska — dwa wydania w Paryżu, obecnie wyczerpane). W stosunku do dokonanych przez ks. Gomidasa poszukiwań jest to znikoma tylko część jego dorobku. Wystarczy wspomnieć, że poza rękopisami, będącemi w rękach przyjaciół i wydawanemi stopniowo przez „Comité des Amis du R. P. Komitas“ w Paryżu, w samym tylko Patrjarchacie ormiańskim w Konstantynopolu leży w rękopisie trzy tysiące pieśni ludowych ormiańskich[21]), dziś jeszcze niewyzyskanych przez uczonych, ani niedostępnych szerszemu ogółowi! Większość tych pieśni była w swoim czasie wykonywana przez ks. Gomidasa z jego zespołem. Dostępne dziś badaczom europejskim pieśni ludowe ormiańskie, opracowane przez ks. Gomidasa, obejmują 7 zbiorów, a mianowicie:

1. *Haj keghczug jerker* (Pieśni ludowe ormiańskie) — Chansons rustiques arméniennes, no. 13 — 22 (10 pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu), Paris, 15 rue Jean Goujon, Comité des Amis du R. P. Komitas.
2. — — no. 23 — 32 (10 chórów à cappella), tamże[22]).
3. *Haj żoghowrtagan jeraższdutiuny* (Muzyka ludowa ormiańska) — Musique populaire arménienne, Nouvelle Série, Cahier I: Barer — Danses (6 tańców na fortepian), M. Sénart éd., 20 rue du Dragon, Paris 1925. Comité des Amis du R. P. Komitas.
4. — — II: Czors żoghowrtagan jerker — Quatre mélodies populaires (4 pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu), 1925, tamże.
5. — — III: Sipana kaczer — Les Braves de Sipan (Bohaterowie Sipanu, chór à cappella), 1928, tamże.
6. — — IV: Czors menerk, czors chmperk — Quatre mélodies, quatre choeurs à cappella (4 pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu, 4 chóry à cappella), 1928, tamże.
7. — — V: Menerkner jew chmperkner — Mélodies et choeurs à cappella (2 pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu, 3 chóry à cappella, 1 chór à cappella i solo), 1930, tamże[23]).

---

[21]) R. Terlemezian l. c.

[22]) Te dwa zeszyty stanowią dalszy ciąg wyczerpanego zbioru „Lira ormiańska".

[23]) Niech mi wolno będzie wyrazić tutaj najgorętsze podziękowanie tym wszystkim, którzy w pierwszych badaniach moich w dziedzinie muzyki ormiańskiej ofiarną życzliwością w pracy mej byli mi pomocni, a mianowicie: najbliższym współpracownikom ks. Gomidasa — znakomitemu poecie ormiańskiemu, redaktorowi miesięcznika „Anahid“ w Paryżu, p. Arszagowi Czobanian, i wybitnej śpiewaczce, niezrównanej interpretatorce narodo-

Muzyka ludowa ormiańska, opracowana przez ks. Gomidasa a objęta powyższym wykazem, daje nam możność bliższego rozpatrzenia 45 kompozycyj, w czem mieści się 20 pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, 19 chórów à cappella i 6 tańców instrumentalnych, opracowanych na fortepian. Zajmijmy się naprzód grupą najmniej liczną, to jest tańcami (ułożonemi w r. 1916 przez ks. Gomidasa). Pochodzą one z okolic Eriwania (obecnej stolicy Republiki Ormiańskiej), Wagharszbad i Szusza (leżących na terenie Republiki dzisiejszej) oraz Erzerum (należącego do Republiki Tureckiej). Tańce te, ułożone przez ks. Gomidasa jakby w suitę taneczną, mają nazwy: *Jeranki, Unapi, Marali, Szuszigi, Jed-Aracz* i *Szoror*[24]).

Zgóry zaznaczyć pragnę, iż opracowanie fortepianowe ks. Gomidasa najzupełniej odbiega od tych opracowań, do jakich przywykliśmy w europejskich kompozycjach t. zw. orjentalnych. Według naszych pojęć

---

wej muzyki ormiańskiej, p. Margrit Babaian w Paryżu, za szereg cennych wiadomości tak o muzyce ormiańskiej, jak o pracy ks. Gomidasa; p. A. Harentz, skarbnikowi „Comité des Amis du R. P. Komitas" w Paryżu, oraz Zarządowi tegoż Komitetu za bezinteresowne dostarczenie wydawnictw; dalej — p. T. Azadian w Istanbule oraz Dyrekcji wydawnictwa OO. Mechitarzystów w Wiedniu za łaskawe nadesłanie wydawnictw, wreszcie — ks. Pawłowi Kirmizian i ks. dr. Piotrowi Aładżjan we Lwowie za przyjacielską pomoc w tłumaczeniu trudniejszych, zwłaszcza gwarowych tekstów pieśni ludowych ormiańskich.

[24]) Mimo usilnych poszukiwań nie udało mi się niestety znaleźć w dostępnej mi narazie literaturze (europejskiej i ormiańskiej) żadnych bliższych opisów choreograficznych, które mogłyby przytoczonym tu nazwom dodać plastyki tanecznej. Nie opisuje tych tańców bliżej także J. Tiersot (La chanson populaire, s. 2996—3000), mimo że jeden z nich w całości przytacza. Z analizy filologicznej nazw wywnioskować można, że *„Jed-Aracz"* oznacza taniec chodzony „wstecz-naprzód"; taniec *„Szoror"* jest pewnego rodzaju promenadą, zbliżoną do kadryla. Wiadomość tę zawdzięczam łaskawej uprzejmości ks. Pawła Kirmiziana i ks. dr. Piotra Aładżjana we Lwowie. Pewne wyobrażenie o ludowej praktyce tanecznej ormiańskiej może nam dać opis ks. Gomidasa, zawarty w rozprawie o muzyce ludowej ormiańskiej (Anahid 1907). Z okazji odpustu, młode kobiety i dziewczęta zebrały się po nabożeństwie na dziedzińcu klasztornym i rozpoczęły zabawę. Naprzód wystąpiły na środek cztery osoby i w milczeniu, ale w równych krokach, wykonały po kilka kółek w prawą stroną. Następnie wyszła przodownica, posiadająca najlepszy głos, i odśpiewała czterowierszową zwrotkę pieśni o charakterze miłosnym. Cały zespół powtórzył ją dosłownie. Z kolei przodownica i zespół w ten sam sposób wykonały dalsze zwrotki pieśni postępując w koło w ruchach tanecznych. Rytm pieśni stawał się coraz żywszy, a w miarę tego i taniec nabierał coraz szybszego tempa. Gdy osiągnął punkt szczytowy, zmieniła się przodownica, która podjęła nowy śpiew naprzemian z chórem, rozpoczynając jednak melodję o jeden ton wyżej. To samo powtórzyło się kilkakrotnie, a początkowy taniec przemienił się stopniowo w ogólną zabawę, do której wśród śmiechu i wesołości przywoływano na przodownice zwłaszcza dziewczęta, nieśmiało stojące na boku i ociągające się od wzięcia udziału w zabawie tanecznej. Taniec ów i śpiew, jak zauważył ks. Gomidas, miał charakter zbiorowej improwizacji ludowej.

harmonicznych, wydać się ono może niesłychanie ubogie. Jednakże zapominać tu nie wolno, iż muzyce ludowej ormiańskiej (podobnie, jak wszelkiej muzyce orjentalnej) harmonja, w znaczeniu spoistego, ciężkiego współbrzmienia, jest całkowicie obca. Harmonja orjentalna, zwłaszcza ormiańska, to co najwyżej podwojenie tonu melodji w odległości oktawy lub kwinty, dla silniejszego zaznaczenia rytmu, lub też powtarzanie jednego z głównych tonów gamy sposobem „bordone". Zużyte przez ks. Gomidasa tu i ówdzie w akompanjamencie arpedżjowanie lub krótkie motywy rytmiczne, zaczerpnięte z melodji, nie wprowadzają również do opracowania tańców pierwiastka polifonicznego, który obcym jest muzyce ormiańskiej ludowej tak samo, jak harmonja. Motywy te posiadają jedynie znaczenie akcentów rytmicznych. Takie właśnie, a nie inne opracowanie fortepianowe tańców ludowych ormiańskich znajduje także wytłumaczenie w uwagach objaśniających ich charakter instrumentalny. I tak: w tańcu „Marali" dodaje ks. Gomidas uwagę „naśladuje tamburin", w tańcu „Szuszigi" — „naśladuje tar i tamburin", w tańcu „Jed-Aracz" — „syrinx i tambur", wreszcie w tańcu „Szoror" — „syrinx, tambur i tamburin". Jak widać, wymienione tu zostały cztery instrumenty: 1) *tamburin,* 2) *tambur,* 3) *syrinx* i 4) *tar.* Dwa pierwsze oznaczają instrumenty perkusyjne: bęben wielki i bęben mały, pierwszy uderzany zapomocą pałeczek, drugi (znany w Europie pod nazwą bębenka baskijskiego) zazwyczaj uderzany ręką [25]). Syrinx, po ormiańsku: *pogh,* nazywany również na całym bliskim Wschodzie: *zurna,* jest rodzajem oboju [26]). Wreszcie *tar* jest instrumentem strunowym, szarpanym, kształtem zbliżonym do gitary. Do pewnego stopnia przypomina on indyjski instrument: *wina* [27]).

---

[25]) Tambur, po ormiańsku: *tmpug,* oznacza przedewszystkiem bęben. Jednakże nazwą tamburu oznacza się w Armenji kaukaskiej, podobnie jak w Turcji, także instrument strunowy szarpany, z długą szyjką. Tamburin, po ormiańsku: *tap,* oznacza zawsze tylko instrument perkusyjny. Por. B a g g e r s J., Les timbales, le tambour et les instruments à percussion (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire II, 3, s. 1684 i n. Paris 1927).

[26]) B l e u z e t M., Hautbois (Encyclop. de la Mus. II, 3, s. 1527 i n. Paris 1927).

[27]) Wspomniani już poprzednio aszughowie, dość pospolici na Kaukazie jeszcze w ubiegłem stuleciu, przy śpiewach swych stale akompanjowali sobie na „tar", tego właśnie rodzaju. Wiadomość tę zawdzięczam łaskawej uprzejmości p. Margrit Babaian. Nazwą „tar" oznacza się w sferze wpływów arabskich (np. w Maroku) także „tamburin", mały bębenek ręczny, na obwodzie zaopatrzony zazwyczaj w metalowe jakby talerzyki wypukłe, wydające przy uderzaniu w bębenek osobliwy dźwięk metaliczny. W tureckiej praktyce instrumentalnej bębenek taki nosi nazwę „def". R o u a n e t J., La musique arabe. Encycl. de la Mus..I, 5, s. 2934, Paris 1922, i R a o u f Y e k t a Bey, La musique turque, tamże, s. 3022). Por. także S a c h s C., Musikinstrumentenkunde. Leipzig 1920.

Ormiańskie tańce ludowe (o czem również wspomina J. Tiersot w rozprawie „La chanson populaire") wykonywane są zazwyczaj przez instrument dęty, a więc zurna, w zespole zaś towarzyszy mu instrument perkusyjny. Inny zespół stanowić może instrument strunowy z perkusyjnym, lub wreszcie dęty, strunowy i perkusyjny. Znajomość tych instrumentów rodzimych, techniki gry na nich oraz odrębności ich brzmień wpłynęły na jakość opracowania zbioru tańców ludowych ormiańskich na fortepian przez ks. Gomidasa. Dzięki tej znajomości nie uległ on tyranji fortepianu ani pojęć harmonicznych europejskich, lecz stworzył kompozycje, mimo prostoty brzmienia, nawskróś oryginalne i mogące w finezji dźwiękowej współzawodniczyć z najbardziej modernistycznemi próbami współczesnych kompozytorów europejskich. Niewątpliwie główna przyczyna tego leży jednak w samej melodyce i rytmice tańców ormiańskich. Nieznający zupełnie muzyki orjentalnej ani nieuprzedzony słuchacz europejski przedewszystkiem uderzony będzie bogactwem rytmiki i odrębnością melodyki, mającą źródło w różnicy gamy ormiańskiej w porównaniu z gamą europejską durową i mollową [28]). Znamiennym przykładem tej odrębności skali może posłużyć taniec „Marali", którego materjał tonalny stanowią dwa starożytne tetrachordy frygijskie, zestawione w skalę ośmiotonową rozłącznie, a więc:

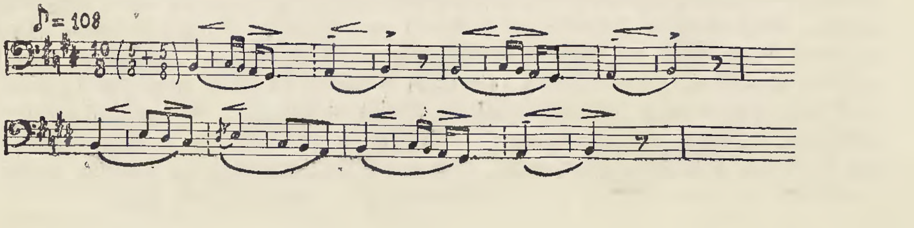
| *e - fis - g - a* | — | *h - c - dis - e* |

Marali



Ze względu na bogactwo rytmiczne i metryczne, warto przytoczyć bodaj początek tańca „Szoror" [29]), który ukazuje łączenie w jednostkę metryczną 10 miar podstawowych (takt dziesięcioczęściowy), przyczem każda taka jednostka (takt) wyraźnie składa się z dwu części jednakowych (pięcioczęściowych). Rytm pięcioczęściowy, bardzo pospolity w ormiańskich pieśniach ludowych, łączy w sobie w kolejnem następstwie dwie i trzy miary podstawowe.

Szoror



Te same zasady, jakie kierowały ks. Gomidasem w opracowaniu tańców instrumentalnych, są również podstawą jego opracowań muzyki wokalnej. Gdy idzie o pieśń solową, znalazły one zastosowanie w ułożeniu akompanjamentu fortepianowego; w pieśni chóralnej natomiast wyrażają się w opracowaniu zespołu à cappella. Ze względu na treść literacką, ludowa pieśń ormiańska obejmuje pieśni wiejskie okolicznościowe, związane z przyrodą ojczystą, z codzienną pracą i życiem rolnika, pieśni obrzędowe, pieśni wojenne i pieśni wychodźców, wreszcie pieśni miłosne i tańce śpiewane. W związku z odmiennemi warunkami, w jakich pieśni tych różnych rodzajów powstawały, oraz z odmiennem ich przeznaczeniem, stwierdzić w nich można bardzo wyraźne różnice nietylko natury emocjonalnej, lecz oczywiście także postaci melodycznej i rytmicznej, będącej warunkiem charakteru emocjonalnego. Trudno mi to zosobna podawać analityczne rozważania, które zobrazowałyby owe różnice. Ograniczam się przeto do przytoczenia trzech przykładów pieśni różnych typów, a to: skargi miłosnej „*Czinar jes*“ (Tyś jest jak platan...[30]), wspomnianej już powyżej pieśni wychodźcy „*Grung*“ (Żóraw)[31]) i tanecznej piosenki „*Czem grna chagha*“ (Nie mogę tańczyć)[32]).

Pierwsza z wymienionych pieśni „Skarga miłosna“ służyć może jako wzór czystej melodji ormiańskiej. Ani rytmika, ani melodyka, ani budowa tej pieśni nie wymagają objaśnień: prostota jest najwyższem jej pięknem i największą siłą wyrazu.

---

[28]) Jak zaznacza A. Gastoué (l. c.) głównym tetrachordem ormiańskiej melodyki jest starożytny tetrachord frygijski (*a-g-fis-e*). Zapowiedzią szczegółowych studjów nad ormiańską pieśnią ludową jest artykuł A. Badmakrian: Haj żoghowrtagan jerky (Ormiańska pieśń ludowa). zamieszczony w „Anahid“ (1930, Nr. 4). Autor wspomina, że jest to jeden tylko rozdział większej pracy, która jednak — o ile mi wiadomo — dotychczas z druku nie wyszła.

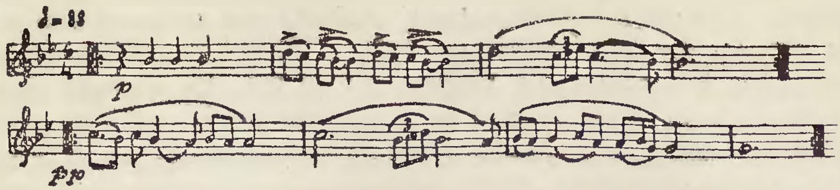
[29]) Trudności techniczne i wydawnicze zmuszają mnie do poprzestania na tych dwu tylko przykładach instrumentalnych. Zwracam wszakże uwagę na cytowane dwie rozprawy J. Tiersot'a, zawierające inne jeszcze przykłady ormiańskich pieśni i tańców ludowych. Najlepszem źródłem do ich poznania będą oczywiście wyliczone wydawnictwa muzyczne. Nadmieniam jeszcze, że także w pieśniach liturgicznych ormiańskich rytm pięcioczęściowy, składający się z dwu i trzech jednostek, jest bardzo znamienny, np. we wspomnianej już pieśni mszalnej p. t. „Haj jergnawor“. Rytmiką ludowej pieśni ormiańskiej, zwłaszcza tanecznej, zajmuje się dość szczegółowo A. Badmakrian l. c., zwracając m. i. uwagę na zmieniające się w pieśniach tanecznych takty; dość często spotyka się np. kolejność 4/8 — 3/8 — 2/8.

[30]) l. c., zesz. II, Nr. 3. Pieśń ta, w wykonaniu p. Margrit Babaian, zreprodukowana jest na płycie gramofonowej „Pathé“ (Instytut Fonetyczny Uniwersytetu w Paryżu).

[31]) l. c., zesz. IV, Nr. 1.

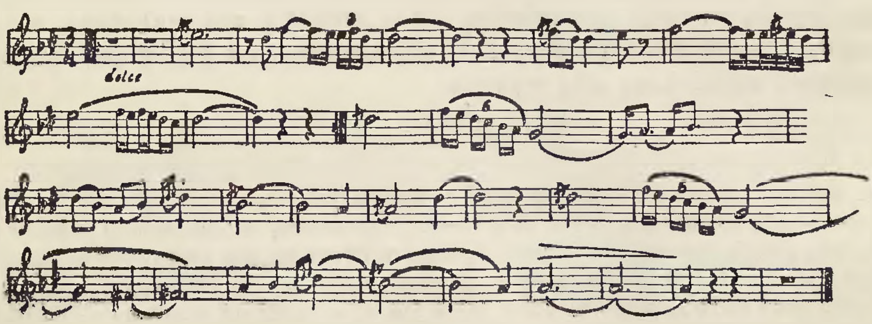
[32]) l. c., zesz. IV, Nr. 3.

Andante



Inny, być może, nie czysto ludowy typ przedstawia pieśń „Żóraw“. Przytoczyłam powyżej rozmyślnie anegdotyczne opowiadanie, z pieśnią tą związane, aby emocjonalnie przygotować do estetycznego przeżycia jej melodji i rytmu. W porównaniu z poprzednią pieśnią łatwo ująć różnice bez bliższych wyjaśnień. Przedewszystkiem uderza tu silne zróżnicowanie rytmiczne oraz pierwiastek ornamentalny, którego brak w „Skardze miłosnej“. On to właśnie decyduje o wybitnie „orjentalnem” zabarwieniu tego śpiewu tęsknoty.

Larghetto



Prawdziwie ludowy charakter ma natomiast piosenka taneczna „Nie mogę tańczyć“. Żartobliwy i pełen humoru tekst znajduje tu doskonałe odzwierciedlenie w nieoczekiwanych dla ucha europejskiego a tak znamiennych dla muzyki ormiańskiej akcentach, które są czynnikiem rozstrzygającym o swoistym charakterze tego typu pieśni.

Delicato



Wspomnę tu jeszcze kilka celniejszych pieśni, jak: *„Hoj, Nazan im“* (O moja Nazan)[33]), taniec ludowy śpiewany o treści miłosnej lub *„Karun“* (Wiosna)[34]), której treścią jest ludowa bajka zwierzęca o mewie i turkawce, z żałością i smutkiem wyglądających nadejścia wiosny. Tekst i melodja są tu w przedziwny sposób zlane z sobą w nierozerwalną całość, Z chóralnych pieśni bardzo znamienne są śpiewy, związane z pracą i życiem rolnika. Takie pieśni, jak *„Gali jerk“* (Młócka) lub *„Jergrakordzi jerky“* (Orka)[35]), choć opracowane w myśl zasad, o których powyżej wspomniałam, dzięki onomatopeicznym wykrzyknikom odznaczają się niezmierną siłą realistycznego wyrazu.

Rzecz prosta, że fragmenty pieśni, powyżej podane, ani ich opisy nie zastąpią rzeczywistego ich poznania. Być może jednak, iż zainteresują one badaczy naszych do zwrócenia w literaturze naukowej polskiej uwagi także na ormiańskie pieśni ludowe, wykonawcom zaś naszym, tak żądnym nowego a interesującego repertuaru, otworzą nieznane dotąd światy wzruszeń estetycznych.

Dodać jeszcze pragnę, iż ks. Gomidas po długoletnich, mozolnych studjach narodowej pieśni kościelnej i świeckiej ludowej, do tego stopnia wczuł się w charakter muzyki ormiańskiej, iż w oryginalnych swych kompozycjach jak najwierniej zachować potrafił jej rysy znamienne. Dopomogła mu do tego wrodzona intuicja artystyczna i rzetelne przygotowanie naukowe muzykologa. Wydane zbiory pieśni ks. Gomidasa dostarczają i w tym względzie niezmiernie interesujących przykładów. „Pieśń przepiórki“ *(Gakawi jerky)* do słów poety H. Tumaniana[36]), opracowana w formie złożonej pieśni chóralnej, lub solowa pieśń *„Alakiaz“* (Góra Alakjaz) do słów poety H. Howhanessiana[37]), wymownie ilustrują zagadnienie rasowego i narodowego charakteru twórczości artystycznej.

Ogrom pracy i zasług niepospolitego a tak ciężko doświadczonego Sługi Bożego, jakim był ks. Gomidas, nie znalazł może w tym pierwszym szkicu polskim wyczerpującego i należytego oświetlenia. Mam jednak nadzieję, że i w tej formie stanie się on dla etnografów naszych pobudką do rozważenia szeregu zagadnień, związanych z badaniem polskiej muzyki ludowej, w sposób podobny, jak to czynił wskrzesiciel narodowej pieśni ormiańskiej, Gomidas Wartabed.

Lwów, w marcu 1932.

---

[33]) l. c., zesz. V, Nr. 1.
[34]) l. c., zesz. II, Nr. 1.
[35]) l. c., zesz. V, Nr. 5 i 6.
[36]) l. c., zesz. V, Nr. 4.
[37]) l. c., zesz. V, Nr. 3.

I.

DO BIOGRAFJI SEBASTJANA Z FELSZTYNA

Do r. 1907, t. j. do ukazania się „Historji muzyki polskiej z zarysie“ A. Polińskiego, uchodził Sebastjan z Felsztyna za najstarszego ze znanych kompozytorów polskich. X. Dr. Józef Surzyński nazwał go wręcz „najstarszym naszym kompozytorem“ [1]) i „ojcem polskiej muzyki“ [2]). Odkrycie (ponowne) przez Polińskiego, utworów Mikołaja z Radomia, tworzącego w I połowie XV wieku, musiało sądy te obalić. Ostrożność naukowa zakazuje nam przenieść poglądy Surzyńskiego na Mikołaja z Radomia, ponieważ dalsze poszukiwania za jeszcze dawniejszemi zabytkami wielogłosowej muzyki w Polsce mogłyby znowu zakwestjonować taki pogląd, nie dający się zresztą nigdy naukowo uzasadnić. Możemy co do Sebastjana z Felsztyna [3]) powiedzieć jedynie to, że należy do najstarszych kompozytorów polskich, którzy na początku wieku XVI posługiwali się już uregulowaną techniką kontrapunktu (staroklasycznego) [4]). Wiemy, że był zarówno kompozytorem, jak i teoretykiem, mającym pewne znaczenie w teorji mensuralnej [5]).

Pierwszą datą, jaką znamy z życia S. z F., jest rok 1507, ostatnią zaś rok 1544. Nieznaną nam jest dotychczas data jego urodzin i data jego śmierci. Z „Album studiosorum Universitatis Cracoviensis“ dowiadujemy się, że urodził się w Felsztynie (Małopolska, djecezja przemyska), z ojca Jana [6]). Stąd też Janocki nazywa go „Roxolanus“ [7]), jak zresztą nazywano Polaków urodzonych w Ziemi Czerwieńskiej. W dniu 29 listopada roku 1507 zapisał się S. z F. na fakultet „artium liberalium“ w uniwersytecie krakowskim za dziakanatu Macieja z Miechowa, złożywszy opłatę 4 groszy [8]). Jeśli przyjmiemy, że S. z F. mógł wówczas liczyć około 20 lat, to przyjmiemy również, że mógł urodzić się po r. 1480. Według Janockiego S. z F. odbywał swe studja na koszt („impensis“) Andrzeja Herburta, wojskiego samborskiego („tribuni samboriensis“) [9]). Nie wiemy na jakiej podstawie oparł Janocki swe twierdzenie, powtarzane przez kilku późniejszych polskich pisarzy [10]). Bardzo być może, że Janocki uczynił to na podstawie jednego z zaginionych druków z utworami S. z F., które w swoim

---

[1]) Matka Boska w muzyce polskiej, Kraków 1905, str. 13.

[2]) Muzyka figuralna w kościołach polskich, Poznań 1889, str. 37.

[3]) W dalszym ciągu pracy używać będziemy skrótu: S. z F. Nazywanie Sebastjana z Felsztyna „Felsztyńskim“ nie jest słuszne o tyle, że nie mamy dowodu jego przynależności do rodu Felsztyńskich.

[4]) Por. pracę Dra Stefanji Łobaczewskiej p. t. O utworach Sebastjana z Felsztyna, w „Kwartalniku muzycznym“, Warszawa 1929, z. 3 i 4.

[5]) Por. pracę A. Chybińskiego p. t. Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej z I połowy XVI wieku, Kraków 1911.

[6]) Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis, tom II, wyd. A. Chmiel, Kraków 1892, str. 108.

[7]) Janociana.

[8]) Album studiosorum, l. c.

[9]) Janociana, vol. I, 1776, str. 77.

[10]) Ign. Potocki w „Pamiętniku warszawskim“, 1818, str. 225—226; Łukasz Gołębiowski w „Grach i zabawach różnych stanów“, 1831, str. 206; artykuł anon. w „Encyklopedji kościelnej“, t. XV, 1883, str. 337; Chodynicki w „Dykcjonarzu poetów“, 1883; por. również artykuł Polińskiego w „Wielkiej encyklopedji powsz. illustr.“, t. XXI, 1898, str. 197 i „Dzieje muzyki polskiej“, 1907, str. 62—63 i inn.

czasie należały do bibljoteki Załuskich. Nie mamy powodu zaprzeczać słuszności poglądów Janockiego, ani też je popierać, dopóki nie znajdziemy dowodów.

Nie posiadamy żadnych wiadomości o życiu S. z F. w Krakowie. Nie ulega żadnej wątpliwości, że słusznem jest następujące zdanie Janockiego: „versatusque est in omnibus ingenuis artibus“ [11]); a więc obok studjów humanistycznych odbywał i studja muzyczne u któregoś z wybitniejszych muzyków krakowskich, między którymi już wówczas znajdował się Jerzy Liban z Lignicy [12]). Stąd mylne jest zdanie, że S. z F. „pierwszy z pośród wszystkich zaczął uczyć muzyki w Krakowie“ („...primus omnium musicam docere Cracoviae coepit“), jak pisze Janocki [13]) i inni za nim. Nie posiadamy wogóle żadnych dowodów, że S. z F. był w Krakowie czynny pedagogicznie; jest to tylko bardzo prawdopodobne. Możemy wskazać na dwie postacie z ówczesnego życia uniwersyteckiego w Krakowie, z któremi S. z F. wszedł najprawdopodobniej w bliższe stosunki. Jedną z nich był Mikołaj z Chrzanowa [14]), późniejszy „baccalarius artium liberalium“ i organista katedralny krakowski, zapisany w tymże roku 1507 na fakultet nauk wyzwolonych [15]), a więc równocześnie z S. z F. Drugą postacią, która nas jeszcze zajmie później, był Erazm z Krakowa (syn Macieja, smigmatora) [16]), późniejszy opat cysterski w Mogile. Obydwaj przyjaciele osiągnęli w tym samym czasie stopień bakalarzy nauk wyzwolonych. Stało się to w jesieni r. 1509 za dziekanatu Marcina z Wolborza. W odnośnej notatce w „Statuta nec non liber promotionum“ są ich nazwiska umieszczone w pobliżu [17]).

Jakie były dalsze losy S. z F., tego nie wiemy. Albo opuścił Kraków, albo też uznał studja na fakultecie filozoficznym za wstępne do studjów teologicznych, które odbył zapewne w Krakowie, kształcąc się dalej w muzyce, aby po kilku latach wydać swoje „Opusculum musices“ (ok. 1519). Erazm z Krakowa otrzymał tymczasem stopień magistra (1511) [18]), poczem wstąpił do zakonu Cystersów w Mogile („monachus“), gdzie mógł S. z F. odwiedzać swego przyjaciela, zanim sam opuścił Kraków, nie sięgając po wyższe stopnie akademickie. Gdybyśmy posiadali datę wydania jego „Opusculum musice compilatum“ (daty innych wydań są znane), moglibyśmy oznaczyć w przybliżeniu czas, w którym S. z F. został wikarjuszem w Felsztynie. Wyraźnie bowiem czytamy na karcie tytułowej tego wydania: „presbiterus de Felstin“, a nie „Sebastianus de Felstin, presbiter“ [19]). Janocki zastanawiał się widocznie nad tą kwestją, przypuszczał nawet że S. z F. został kapłanem „w połowie swego życia“ („...ad mediam fere aetatem sacerdos factus...“) [20]), z tej przyczyny, że stan kapłański S. z F. jest wymieniony w druku dopiero w wydaniu Djalogów św. Augustyna z r. 1636 [21]), zaś „Opusculum compilatum“ nie posiada daty. Czyżby więc S. z F. istotnie odbył studja teologiczne nie bezpośrednio po bakalaureacie filozoficznym i może nie w Krakowie?

Jedno zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości: że mianowicie S. z F. był wikarym w Felsztynie, zanim został proboszczem w Sanoku. Będąc wikarym w miejscu swego

---

[11]) Janociana, l. c.

[12]) Por. pracę Dra Józefa Reissa p. t. Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce, Kraków 1923, str. 4.

[13]) Janociana, l. c.

[14]) Por. pracę A. Chybińskiego p. t. Mikołaj z Chrzanowa, w „Przeglądzie muzycznym“, Poznań 1925, rok I, z. 20 i 21.

[15]) Album studiosorum, II, str. 108a.

[16]) Tamże, str. 106a.

[17]) Por. J. Muczkowskiego „Statuta nec non liber promotionum“, Kraków 1849, str. 148.

[18]) Tamże, str. 153.

[19]) K. Estreicher, Bibliografja polska, cz. III, tom V, 1898, str. 191a—192b.

[20]) Janociana, l. c.

[21]) Estreicher, l. c.

urodzenia, pozostawał — rzecz jasna — w stosunkach z potężnym wówczas rodem Herburtów, panów na Felsztynie. Zawdzięczać im musiał wiele, zwłaszcza Mikołajowi Herburtowi, kasztelanowi przemyskiemu. Zdaniem Janockiego, opierającego się na nieznanych źródłach, otrzymał probostwo sanockie właśnie dzięki temu Herburtowi [22]), przez którego wpływy cieszył się zapewne poparciem kapituły przemyskiej. W r. 1544 bowiem wydaje swe (obecnie zaginione) „Directiones musicae ad Cathedralis Ecclesiae Premisliensis usum" i dedykuje je Mikołajowi Herburtowi, twierdząc, że czyni to z wdzięczności za doznaną łaskawość („... gratitudinis causa oblatae") i nazywając Herburta swym „najłaskawszym patronem" („... Patrono suo benignissimo") [23]). Czy S. z F. nie był przypadkiem wikarjuszem przy kapelanie zamku w Felsztynie lub później także wikarjuszem katedry w Przemyślu (na co wskazywałby pośrednio całkowity tytuł „Directionum"), tego nie wiemy. Około roku 1536 został proboszczem w Sanoku. Ale nie wiemy, czy to stanowisko było jedynie tylko przynoszącem dochody „beneficium", nie wymagającem koniecznego pobytu w Sanoku, czy też Sebastjan przeniósł się na stałe do Sanoka. Wiadomość o tem przynosi wspomniany druk z r. 1536, zawierający „Djalogi" św. Augustyna. Dedykował je S. z F. swemu przyjacielowi, od r. 1522 opatowi w Mogile, Erazmowi, który tem wydaniem się opiekował, albo może nawet pokrył koszty druku. Pisze bowiem S. z F. wyraźnie, że pozostawało ono „sub auspicio" opata Erazma [24]), wówczas już osobistości bardzo wpływowej [25]). Czyżby S. z F. pojawił się znowu w Krakowie, czerpiąc tylko dochody z Sanoka, czy też może tylko odwiedził Kraków? W każdym razie w druku z r. 1536 jest nazwany „Sanocensis Ecclesiae Paroccus", zaś w druku z r. 1544 „Sanocensis Ecclesiae Parochialis Rector" [26]), a to wskazywałoby wyraźnie na stały pobyt w Sanoku, gdzie S. z F. żył jeszcze w r. 1544, który jest ostatnią datą znaną z jego życia. Liczył wówczas S. z F. zapewne 60 lat, jeśli przyjmiemy że urodził się tuż po r. 1480. Odcięty od żywo pulsującego życia muzycznego krakowskiego, nie wydał po roku 1544 żadnej publikacji, ani muzycznej ani teologicznej. W trzy lata później Wacław z Szamotuł obejmował stanowisko nadwornego kompozytora Zygmunta Augusta. Ale w założonej w r. 1543 kapeli rorantystów na Wawelu wpisano do ksiąg chóralnych trzy utwory Sebastjana z Felsztyna, co dowodziłoby, że sława jego nie ograniczyła się do ośrodków życia kulturalnego w Ziemi Czerwieńskiej. Sława jego jako kompozytora przetrwała sławę jako teoretyka.

Nie wiemy, na jakich podstawach niektórzy pisarze twierdzą [26]), że S. z F. był też „proboszczem samborskim, później dziekanem kaliskim, naostatek sanockim" lub że był nawet „sędzią samborskim", że wreszcie „ by się swobodnie oddać sztuce i naukom, nie przyjął też kanonji sanockiej, ofiarowanej mu przez Mikołaja Herburta". Ani jedna z tych wiadomości nie wytrzymuje krytyki, niektóre zaś dowodzą braku orjentacji w sprawach organizacji kościelnej w ówczesnej Polsce, inne wreszcie dowodzą złej interpretacji kart tytułowych w drukach S. z F., jako źródłach biograficznych. Błędne i nieuzasadnione są też twierdzenia, że S. z F. był „nauczycielem muzyki" na uniwersytecie krakowskim. Niema na to żadnych dowodów, natomiast brak wzmianki o tem w aktach uniwersytetu krakowskiego dowodzi że S. z F. nim nie był. Również nie mamy dowodu na to że S. z F. posiada nadto własną prywatną „szkołę w Krakowie" [27]). Można nie powątpie-

---

[22]) Janociana, l. c.
[23]) Estreicher, l. c.
[24]) Estreicher, l. c.
[25]) W „Codex diplomaticus Universitatis Studii Generalis Cracoviensis", cz. IV, 1884, jest Erazm nazwany „conservator privilegii Almae Universitatis Cracoviensis", str. 157.
[26]) Chodynicki; por. Polińskiego „Dzieje muzyki polskiej", str. 62.
[27]) Juszyński.

wać że S. z F. był pedagogicznie czynnym, ale wszelkie odnośne twierdzenia muszą pozostać tylko w sferze domysłów. Dotychczasowi pisarze opierali się prawdopodobnie na pewnym szczególe z „Opusculum musices noviter congestum“, którą to pracę wydał S. z F. „pro institutione adolescentum in cantu simplici seu gregoriano“. Wskazywałoby to raczej, że jako wikarjusz (może w Przemyślu) mógł S. z F. pełnić funkcje kantora szkoły katedralnej, ale nie mówi to nic o „prywatnej szkole“ muzycznej, i to „własnej“ w Krakowie.

Widząc w S. z F. głównie teoretyka, przypuszczali niektórzy pisarze muzyczni, że S. z F. był nauczycielem „wielu wybornych muzyków“ polskich [28]). Nie jest to oparte na żadnych podstawach. Nie posiadamy żadnych dowodów na to, że uczniem jego był Wacław z Szamotuł [29]). Starowolski wprawdzie twierdzi [30]), że uczniem S. z F. był natomiast Marcin Leopolita, który to pogląd powtarzają niektórzy pisarze polscy. Ale wiadomości Starowolskiego niezawsze mają wagę złota. Nie ulega wątpliwości, że w swym czasie był S. z F. najgłośniejszym muzykiem w Ziemi Czerwieńskiej. Do Lwowa może nie docierały jego traktaty teoretyczne [31]), ale niewątpliwie docierała jego sława, Lwów zaś ówczesny już zapoznawał się z muzyką szkół niederlandzkich [32]). Leopolita nie musiałby zatem udawać się na studja muzyczne aż do Krakowa, skoro miał w pobliżu (Felsztyn, Przemyśl lub Sanok) Sebastjana z F. Na studja muzyczne posyłał Lwów do Przemyśla swych adeptów muzyki jeszcze w XVII wieku [33]). Czy jednak Leopolita mógł być jeszcze uczniem S. z F., skoro miał się według tych samych pisarzy urodzić rzekomo dopiero w r. 1540? Nad tem nie zastanawiano się widocznie. Albo zatem Leopolita nie był uczniem Sebastjana z F., albo też urodził się przed r. 1540.

Istnieją pewne poszlaki, że twórczość S. z F. łączyły jakieś bliższe stosunki z założoną w r. 1543 kapelą rorancką na Wawelu. Między najstarszemi rękopisami muzyki wielogłosowej w Archiwum wawelskiem znajdują się trzy utwory S. z F. Nie mamy nawet powodu wątpić, że weszły one w skład najstarszego a nawet stałego repertoaru tej kapeli. Stosunek S. z F. do rorantystów mógł być nawet bezpośredni, ponieważ wspomniane trzy utwory nie ukazały się ani za życia jego ani potem, tak że uzyskanie rękopisów (kopij) tych dzieł mogło nastąpić tylko w porozumieniu z kompozytorem lub z kimś jemu bliskim. Być może iż pośrednikiem w tej sprawie był jego przyjaciel i opat mogilski, Erazm, pozostający z racji swego dostojeństwa w bliskich stosunkach z kapitułą katedralną wawelską, której wikarjuszami byli rorantyści. (Opat mogilski posiadał swe krzesło w kapitule katedralnej krakowskiej). W każdym razie przyjęcie i stałe wykonywanie dzieł S. z F. przez kapelę rorancką dowodziło sławy i poważania wobec kompozytora w ówczesnem głównem polskiem środowisku muzycznem, nawet wtedy jeszcze, gdy teoretyczne jego dzieła już ustąpiły miejsca innym. Że nie zapomniano i później o S. z F., dowodzi kilka szczegółów. Jednym z nich jest wspomniany przez Tadeusza Czackiego atak nieznanego bliżej pisarza Bartochowicza na muzykę S. z F. i Gomółki, w zaginionym dziś traktacie „O biesiedzie karczemney i skrzypkach“, wydanym w Wilnie w r. 1619. Treść tego „ataku“ nie jest znana, ale sam fakt jego dowo-

---

[28]) Poliński, Dzieje muzyki polskiej, str. 64.

[29]) Wiadomość tę, niepopartą żadnymi dowodami podaje Surzyński w pracy p.t. O muzyce figuralnej w kościołach polskich, str. 37.

[30]) Scriptorum polonicorum hecatontas, wyd. z r. 1733, str. 71.

[31]) Według badań w Archiwum m. we Lwowie.

[32]) Por. pracę A. Chybińskiego p. t. Do historji muzyki we Lwowie w XVI wieku, w „Kwartalniku muzycznym“, Warszawa 1929, zt. 2, str. 180—181.

[33]) Według badań w Archiwum m. we Lwowie.

dzi, że o S. z F. nie zapomniano nawet na polskiej Litwie jeszcze w XVII wieku[34]). O wzmiance Starowolskiego o S. z F. była już mowa. Jest to krótka wzmianka z racji opisania życia Marcina Leopolity, tak krótka, że już Ignacy Potocki (1818) czyni uwagę „Niedbale tylko od Starowolskiego wspomniany“ [35]). Uwaga o tyle słuszna, że Starowolski miał niewątpliwie sposobność słyszeć dzieła S. z F. w wykonaniu kapeli roranckiej w Krakowie. Najwymowniej o kulcie dzieł S. z F. świadczą kopje jego dzieł, dokonywane przez rorantystów w XVII wieku (1663) i XVIII (ok. 1750). Potem zapomniano o S. z F. jako kompozytorze. Pamięć o jego twórczości wznowił w r. 1883 X. Dr. J. Surzyński („Monumenta Musices in Polonia“). Jeśli zaś dziś spotykamy się ze zdaniem (niczem nie argumentowanem), że S. z F. był „muzykiem cechowym“, to pominąwszy już zupełną bezpodstawność tego twierdzenia, dowodzącą nieorjentowania się w kwestjach ówczesnego stylu (do „muzyków cechowych“ musielibyśmy zaliczyć wszystkich wielkich ówczesnych Niderlandczyków), musimy wskazać na fakt, że gdyby istotnie tak było, to kapela rorancka, mająca w swym repertoarze dzieła największych kompozytorów kościelnych w stylu a cappella, nie byłaby dzieł Sebastjana z Felsztyna wykonywała 200 lat zgórą.

Streszczając powyższe wywody i nadając im formę notatki biograficznej opartej na zasadach rzeczywistości i prawdopodobieństwa, powiemy:

Sebastjan z Felsztyna, nazywany w źródłach XVI—XVIII wieku „Sebastianus de Felstin“ lub „Sebastianus Felstinensis“, a przez późniejszych pisarzy niewłaściwe „Sebastjanem Felsztyńskim“, urodził się prawdopodobnie po r. 1480 w Felsztynie (w pobliżu Przemyśla), z ojca Jana. W dniu 29 listopada r. 1507 zapisał się na wydział nauk wyzwolonych w uniwersytecie w Krakowie, gdzie odbywał również studja muzyczne. W jesieni r. 1509 otrzymał tytuł bakałarza nauk wyzwolonych, poczem odbył studja teologiczne, prawdopodobnie również na uniwersytecie krakowskim. Otoczony opieką Herburtów, został wikarjuszem w Felsztynie, pozostając jednak nadal w stosunkach z Krakowem. Przed r. 1536 został proboszczem w Sanoku; tam prawdopodobnie zmarł po r. 1544.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

II.

CHOPIN W OPINJI LITERATA FRANCUSKIEGO

„Le pauvre Chopin!“ — „Biedny Chopin!“ — tak użalił się nad potężnym Genjuszem muzyki światowej literat paryski, p. André Suarès, w feljetonie ogłoszonym w tygodniku „Les Nouvelles Littéraires“ z dnia 5 marca 1932 r.

Dziwny zaiste zbieg okoliczności! W przeddzień uroczystego otwarcia II-go Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w chwili, gdy młodzi pia-

[34]) Czacki w pracy p. t. O litewskich i polskich prawach“, tom II, Warszawa 1801 pisze w uwadze 1431 na str. 128—129: „Bartochowicz w dziełku o biesiadzie karczemnej i skrzypkach 1619 roku w Wilnie wydrukowanym, obszernie rzecz czyni o tem prawie, a wyliczywszy wiele przykładów, jak ranieni lekko przez skakanie i picie, śmierć sobie przyspieszyli, niezmiernie to prawo wychwala. Ten pisarz, nieprzyjaciel muzyki, nie przepuszcza pamięci dwóch sławnych muzyków polskich, Sebastyana z Felsztynu i Gomółki. Złorzeczy pieśniom śpiewanym, z których część, jak na karcie 24 wspomina, są od czasów pogańskich... Radzi aby pismo jedne o pochwale muzyki, które przeczytał, spalić, i dowodzi, że muzyka pomaga do win, a pożytku nie czyni“. Bartochowicz miał zapewne na myśli traktat Jerzego Libana z Lignicy, „De musices laudibus oratio“, wydany w Krakowie za życia Seb. z F. (1540).

[35]) Pamiętnik warszawski, 1818, str. 225—226.

niści całego świata śpieszyli do stolicy Polski, by, ubiegając się o laury konkursowe, złożyć dowód swego pietyzmu dla nieśmiertelnego Mistrza sztuki tonów i nowym blaskiem triumf jego rozpłomienić, w tej chwili, literat paryski, jakgdyby tłumacząc trudną do zrozumienia nieobecność muzyków francuskich na konkursie, uskarża się nad „biednym Chopinem", a zarazem, jakby zazdroszcząc sławy starożytnemu barbarzyńcy, Herostratowi, błyskotliwym ogniem pustych i niesmacznych frazesów zniszczyć usiłuje świątynię najczystszej sztuki Chopina i pomnik uwielbienia, jaki trudem całych pokoleń artystycznych wzrósł u jej stóp.

Być może, a nawet tak jest z pewnością, że p. André Suarès dobrze zasłużył się artykułem swoim na to, by opinja polska, a także opinja artystyczna całego świata, przyznała mu za czyn jego karę Herostratową, by imię jego na zawsze wykreśliła z pamięci, jak władze Efezu pod karą śmierci zabroniły wymawiania imienia Herostrata, podpalacza jednego z siedmiu cudów świata, świątyni Diany efeskiej... Milczenie byłoby najlepszą odpowiedzią dla p. André Suarès. Ale — trudno byłoby nie liczyć się z faktem, ze poza opinją narodową polską i opinją artystyczną świata kulturalnego, istnieje wielki jeszcze świat ludzi nieuświadomionych, cała bezkrytyczna masa, uległa i posłuszna wszelkim nowym, choćby nawet brutalnym i zgoła bezsensownym wołaniom. Ten właśnie demagogiczny charakter feljetonu p. André Suarès zmusza do zajęcia wobec niego krytycznego stanowiska, do napiętnowania bezgranicznej ignoracji w rzeczach muzyki czy wyraźnie złej woli paryskiego literata.

Przytoczę pokolei szereg wynurzeń p. André Suarès w dosłownem brzmieniu, by krytyka moja nie wydała się gołosłowną, podyktowaną łatwo zrozumiałem oburzeniem i naturalnym odruchem niesmaku. Wybieram co ważniejsze zarzuty p. André Suarès, skierowane przeciwko sztuce Chopina.

1. *On ne peut pas être moins vairé, ni moins pensant. Il ne sort pas de deux on trois sentiments, qu'il répète à l'infini...*" (Nie można być mniej zróżnicowanym ani mniej myślącym. Nie wychodzi on poza dwa lub trzy uczucia, które powtarza do nieskończoności...)

Nie trzeba na to być specjalnym znawcą Chopina, lecz wystarczy przeciętna znajomość, jaką posiada każdy miłośnik jego muzyki, by wykazać zupełną bezpodstawność pseudotwierdzenia p. André Suarès. Rozpatrzmy którąkolwiek serję dzieł Chopina, naprzykład Preludja. Zapytać możemy paryskiego literata, czy łatwo przyszłoby mu wskazać w światowej literaturze muzycznej podobny, niewielki zbiór, złożony z dwudziestu czterech kompozycyj, wśród których udałoby się znaleźć co najwyżej dwie lub trzy pary utworów, pokrewnych uczuciem? Czyż więc łatwo być „bardziej zróżnicowanym" i „bardziej myślącym" i czy łatwo zakląć w tak drobnych rozmiarem kompozycjach „więcej uczuć", których „nie powtarza się" nietylko w nieskończoność, lecz nawet w zakresie skończonej liczby 24 utworów? Ileż myśli twórczych, jak wielka rozmaitość, jaka różnorodność uczuć zamyka się w tym znikomym zbiorze Preludjów Chopina! A cóż dopiero, gdybyśmy sięgnęli do zbiorów innych, większych, lub do potężnych kompozycyj, w rodzaju takim, jak etjudy, ballady, scherza, fantazje, sonaty, koncerty!

2. Porównując Chopina z Schumannem, przyznaje p. André Suarès łaskawie, że Chopin jest bardziej od niego wytworny *(„...il est bien plus distingué"),* ale zaraz w następnem zdaniu zarzuca, że Chopin jest... znacznie bardziej pusty, niż Schumann, bardziej jednostronny i bardziej ciasny *(„...il est bien plus vide, plus monocorde, même, et moins étandu"),* że orkiestra Schumanna, choć źle brzmi, jest zawsze jeszcze orkiestrą, a orkiestra Chopina — rodzajem akordeonu *(„L'orchestre de Schumann, si peu sonore, si maladroit qu'il puisse être, est pourtant un orchestre. L'orchestre de Chopin est une espèce d'accordéon").*

Trudno jest spierać się o upodobania osobiste: dla p. André Suarès bardziej sympatycznym może być Schumann, aniżeli Chopin, ale ten jego własny gust nie może być podstawą do wydawania wyroków o Chopinie, jeśli chce się być traktowanym na serjo. Objektywnie trudno porównywać tak odmienne indywidualności twórcze, jakiemi byli Chopin i Schumann. Ale też z drugiej strony, trzeba być zupełnym ignorantem w rzeczach estetyki, by z odrębnych cech twórczych jednego kompozytora wysnuwać wnioski o brakach innego. Logika najzupełniej tu szwankuje! Powiedzenia zaś takie, że Chopin jest „pusty" lub „ciasny" i t. p., nie są niczem innem, jak właśnie „pustem i ciasnem" powiedzeniem. Szczerze współczuję p. André Suarès, że mimo literackiego zawodu i być może, talentu literackiego, nie jest on zdolny do powiększenia skali swych odczuwań artystycznych. Musi być ona wielce ograniczona, skoro zarzut ograniczoności przerzuca na to, czego sama ogarnąć nie zdoła...

3. *„Si l'on tire Chopin de son éternel tour de danse à la polonaise et de son nocturne de minuit, il perd toute valeur originale. Il suit partout quelque musicien du jour ou de la veille: Liszt, Schumann, Weber, et même Field. Parfois, il transcrit tout simplement. La réminiscence est presque naïve. Nulle part on ne le voit mieux qu'en sa fameuse Marche funèbre... Elle est la copie pure et simple de la Marche funèbre insérée par Beethoven dans sa Sonate en la bémol, opus 26".* (Jeśli wyciągnie się Chopina z jego wiecznego ruchu polonezowego i z jego nokturnu o północy, traci całą swoją wartość oryginalną. Zawsze naśladuje on któregoś muzyka współczesnego lub wczorajszego: Liszta, Schumanna, Webera, nawet Fielda. Czasami, przepisuje całkiem po prostu. Reminiscencja jego jest prawie naiwna. Nigdzie nie widzi się tego lepiej, jak w jego słynnym Marszu żałobnym... Jest to czysta i zwyczajna kopja Marsza żałobnego, umieszczonego przez Beethovena w Sonacie As-dur, opus 26).

Na takie wynurzenia p. André Suarès każdy muzyk uśmiechnie się z politowaniem. Ale wzgląd, o którym już na wstępie wspomniałam, każe odpowiedzieć na nie rzeczowo. Niewątpliwie, nokturny i polonezy stanowią bardzo oryginalne i niezmiernie charakterystyczne pozycje w twórczości Chopina. Lecz nie na nich koniec! Poza niemi istnieją jeszcze preludja, etjudy, scherza, ballady i całe olbrzymie bogactwo innych kompozycyj, w których przy „najgorszej" nawet woli nie potrafiłby p. André Suarès zaprzeczyć istnienia cech odrębnych a wielce oryginalnych, cech twórczych, które pchnęły naprzód i w górę rozwój sztuki muzycznej dziewiętnastego wieku. Twierdzenie o naśladowaniu przez Chopina innych kompozytorów jemu współczesnych jest zupełnie bezpodstawne. Najskrupulatniejsza nawet analiza dzieł Chopina nie zdołała dotąd wykryć w nich nietylko naśladownictwa, lecz nawet dopatrzeć się w nich bezpośrednich tak zwanych wpływów. Gdzieś więc owo „przepisywanie"? Bylibyśmy bardzo zobowiązani p. André Suarès, gdyby nam je na konkretnym przykładzie wskazać potrafił, bo twierdzenie o skopjowaniu Marsza żałobnego z Sonaty Beethovena dowodzi, że chyba ani Beethovena, ani Chopina nie zna p. André Suarès inaczej, jak tylko... z tytułu.

4. Gdzieniegdzie jednak, jak się zdaje, p. André Suarès zna dzieła Chopina nietylko z tytułu, lecz również „z widzenia". W dalszym ciągu swego feljetonu pisze między innemi w ten sposób:

„Cet éternel 3/4 de Chopin... ce triolet inévitable qui doit varier la noire ou les deux croches du temps; cette tierce perpétuelle ou son renversement de sixte et même cet accord de septième, qui est toute la couleur romantique et qui fut. en 1830, d'un si haut prix: le tout ensemble, finit par être d'un ennui sans bornes, par la répétition". (To wieczne 3/4 Chopina... ta nieuchronna triola, która zastępuje ósemkę lub dwie ćwierci taktu; ta ustawiczna tercja i jej przewrót seksta; i nawet ten akord septymowy, który stanowi całą barwę romantyzmu i który w r. 1830 miał tak wielką cenę: wszystko to razem, wskutek powtarzania, kończy się bezgranicznem znudzeniem).

Słusznie zestawione tu szczegóły stylu Chopina, tak znamienne dla niego osobiście i tak właściwe jego epoce, znów nie mogą służyć jako zarzut przeciwko Chopinowi. Nie mamy rady na to, że p. André Suarès nie lubi tych właściwości stylistycznych i że przyprawiają go one o nudę. Ale gdzież logika? Czy byłby sens w tem, aby naprzykład odmawiać talentu malarskiego Monet'owi dlatego, że nie malował tak, jak Rubens? Albo łajać Molière'a za to, że nie był Arystofanesem? Różne epoki, różne style, różne indywidualności twórcze wymagają innych kryterjów oceny. O tem, jak się zdaje, nie wie jeszcze literat paryski z „Nouvelles Littéraires"!

5. W dalszym ciągu czytamy takie uwagi, jak: *„faible intelligence de Chopin"* (słaba inteligencja Chopina), jak: *„L'intelligence et l'invention de la forme font également défaut à Chopin. Il est peu de musique d'où l'architecture soit plus absente"*. (Zrozumienie i twórczość formy stanowią również brak Chopina. Niewiele jest muzyki, w której bardziej byłoby brak architektury). Tu już tylko powtórzyć można to samo, co wyżej, iż p. André Suarès lubi ganić to, czego brak jemu samemu, a swoje braki przerzuca na przedmiot swej krytyki... Zarzucanie zaś muzyce Chopina braku walorów architektonicznych dowodzi ponownie niezrozumienia przez p. André Suarès elementów stylu muzycznego i jego historji.

Przytoczone tu dla przykładu niektóre tylko, bardziej znamienne i to — zaznaczam wyraźnie — takie wyłącznie poglądy p. André Suarès, które pozornie mogłyby wzbudzać wrażenie objektywnej oceny, nie streszczają wcale jego ogólnej charakterystyki Chopina. Nieśmiertelny Mistrz muzyki światowej, nietylko polskiej, został przez literata paryskiego z „Nouvelles Littéraires" przedstawiony brutalnie i niesmacznie, jako człowiek chory, budzący odrazę swym kaszlem, swą chorobą, która — rzekomo — najdoskonalszy wyraz ma znajdować w jego muzyce! Tutaj, p. André Suarès złożył egzamin ze swej niezdolności do rozumienia muzyki, dał jaskrawy przykład, do jakich nonsensów prowadzi ocenianie muzyki zapomocą kategoryj myślenia wyłącznie „książkowych", literackich, zamiast według właściwych, swoistych kategoryj muzycznych. Widocznie i on ulega błędnemu mniemaniu, jakoby do zrozumienia i przedstawienia charakteru twórcy konieczne byłoby łączenie w jedność jego życia i twórczości, i on ciekaw był tylko anegdotycznej biografji Chopina, której szczegóły uważa za podstawę do wydawania sądów o wartości jego muzyki. A jakżeż często, życie i twórczość, idą swojemi drogami, nie krzyżując się z sobą wcale ani nie uzupełniając się czy odzwierciedlając nawzajem! Wystarczy właśnie poznać życie Chopina i wczuć się w istotę jego muzyki, by tę prostą prawdę należycie zrozumieć i ocenić.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

12 kwietnia 1932.

(Przyp. redakcji. Redakcja „Kwartalnika muzycznego" podziela oczywiście najzupełniej cenne poglądy znakomitej badaczki twórczości Chopina, zauważając że niema ani jednego mistrza XIX wieku, któryby nie podzielił z Chopinem podobnego losu. Redakcja jednakże jest zdania, że w okresie kultu niekompetencji, „odbronzawania" i snobizmu atak na twórczość Chopina nie jest niczem niezwykłem i dlatego może być traktowany z uśmiechem pobłażliwości).

SPRAWOZDANIA

Cobbett Walter Wilsson: Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. Volume II (I-Z). Londyn 1930. Humphrey Milford. 8°, 641 str.

Pierwszy tom tej z wielu względów wartościowej publikacji omówiłem w V zeszycie „Kwartalnika muzycznego". Odnośnie do polskiej muzyki kameralnej znajdujemy w II

tomie artykuły o Tad. Jareckim, Fel. Janiewiczu (zm. 1848), Tad. Joteyce, M. Józefowiczu, P. Kleckim („polish composer"), Janie Kopczyńskim („russian composer"!), H. Krzyżanowskiej, K. Lipińskim (zm. 1861), W. Maliszewskim („russo-polish composer"!), H. Melcerze, St. Moniuszce, M. Moszkowskim, Z. Noskowskim, L. Rohozińskim, L. Różyckim („Ludomir von Różycki"!), R. Statkowskim, J. Szulcu, K. Szymanowskim, A. Tansmanie, J. Wertheimie, H. i J. Wieniawskich i Wł. Żeleńskim. Nadto na str. 425 jest wzmianka o J. S. Slavenskim jako o „contemporary polish composer", oraz w „Supplement" znajdujemy kilka nazwisk z datami, niezawsze wolnemi od myłek (np. na str. 625: „Zarembski... Russian"). Wolno też wyrazić zdziwienie że w angielskiej publikacji podano mylnie drugie imię Paderewskiego (Józef zam. Jan). Można być wyrozumiałym wobec wydawcy, że nie był pewnym narodowości Maliszewskiego, skoro dzieła jego ukazały się u Bielajewa, a artykuł o nim napisał Sabanejew, ale można mieć nadzieję, że błąd ten będzie do reszty usunięty w II wydaniu. Najobszerniej potraktowana jest twórczość kameralna Maliszewskiego, Różyckiego (art. Altmanna), Szymanowskiego (art. Evansa z obszernemi przykładami nutowemi) i Tansmanna (art. Lockspeisera). Uwagi i charakterystyki trafne są pomięszane z innemi. Jedni twórcy są zaledwie wzmiankowani, innym poświęcono nieproporcjonalnie wiele miejsca, innych wreszcie opuszczono. Odnośnie do nas jesteśmy do tego przyzwyczajeni w publikacjach zagranicznych tego rodzaju. Za mało sami dokładamy starań, aby mogło być inaczej, wobec czego nie moglibyśmy mieć za wiele pretensyj. Czesi umieją to zrobić nieco inaczej.

A. Chybiński

Mersmann Hans: Die Kammermusik. Band IV. (XIX. und XX. Jahrhundert). Lipsk 1930. Breitkopf u. Härtel. 8⁰, 202 str.

Czwarty tom tego wydawnictwa, będącego w swem ujęciu i w swem przeznaczeniu odpowiednikiem do „Führer durch Konzertsaal" H. Kretzschmara, zajmuje się nowszą muzyką kameralną, mniej-więcej od połowy XIX wieku. Autor dzieli kompozytorów na grupy narodowościowe i w ich obrębie omawia ich dzieła kameralne, nie przyjmując zatem zasady podziału według kryterjów stylistycznych (kierunków, szkół, i t. d.), co oczywiście musi być zarezerwowane dla jakiejś przyszłej pracy syntetycznej, zajmującej się historją muzyki kameralnej. Taka zasada podziału, jaką autor przyjął, musi mieć ujemne strony, jeśli się patrzy na nią ze stanowiska całokształtu muzyki i jej historycznych ewolucyj, zwłaszcza w czasach przełomowych. Muzyka kameralna rozwija się łącznie z całą muzyką, nie tworząc jakiegoś zamkniętego dla siebie terenu, nawet wtedy, gdybyśmy wyodrębnili kwestje „stylu kameralnego", którym autor zresztą nie poświęca specjalnie głębszych uwag, mogących doprowadzić do jakichś cenniejszych uogólnień. Być może, iż nie jest to bynajmniej jego zamiarem, praca bowiem tego rodzaju ma być przedewszystkiem „przewodnikiem" po nowszej muzyce kameralnej, przeznaczonym oczywiście dla t. zw. szerszych sfer muzykalnych, rozporządzających mniejszym lub większym zasobem wstępnych wiadomości muzycznych, z pominięciem tych kół, które same są w stanie objaśnić sobie odnośne dzieła dokładniej. Ale co do prac tego rodzaju, nigdy nie można być pewnym, kiedy są one jeszcze popularne, a kiedy niemi już nie są. Zależy to zawsze od sfer czytelników, granice zaś pomiędzy temi sferami są zawsze płynne. Ktoś słusznie się wyraził, że tego rodzaju „przewodniki" są przeznaczone „dla wszystkich i dla nikogo". Przeciętny amator znajduje w nich często rzeczy niezrozumiałe, muzyk i muzykolog nie znajduje w nich rzeczy potrzebnych, sporo natomiast zbędnych i nic nie mówiących. I czem właściwie jest „przewodnik" tego rodzaju? Wprowadzeniem nie jest, gdyż należałoby tu dać objaśnienie dokładne każdego dzieła kameralnego; tego zaś w pracy Mersmanna nie widzimy. Podawane są niekiedy tematy poszczególnych dzieł lub ich części, niekiedy też minimalne wyjątki. Czynione są uwagi co do pewnych

szczegółów techniki kompozytorskiej, albo odnośnie do charakteru (jakiego?) całego dzieła. Tu znajdzie się uwaga treści estetycznej, tam jej braknie; tu padnie pochwała, tam nagana; tu dzieło jakieś jest wzniosłe lub głębokie, tam zaś płytkie i banalne, tu brzydkie. Chodzi jednak przecież o wprowadzenie w dzieła. To jednak wymagałoby zupełnie innych metod i środków, nie zezujących raz w stronę ścisłej rzeczowości, innym razem w stronę banalnej i może nawet nie pouczającej przystępności, bez możności osiągnięcia „złotego środka". W każdym razie ten sposób, jaki obrał autor, nie może wprowadzić ani w styl ani w treść ani też w ducha dzieł „opisywanych". Jest to względnie popularny podręcznik, który możnaby nazwać geografją muzyki kameralnej ze względu na rodzaj ujęcia materjału, zresztą bardzo bogatego z powodu renesansu muzyki kameralnej od czasów wcale nienajnowszych. Ale i ta geografja nie jest zanadto jasna. Dlaczego Szwajcarów połączył autor z Włochami, Rosjan ze Skandynawami, a Polaków z Węgrami — tego zapewne nikt łatwo nie rozstrzygnie. Dlaczego trio op. 8 Chopina miałoby zapoczątkować kameralną muzykę francuską tuż przed czasami Saint-Saensa — tego nikt nie pojmie, a może i nikt w to nie uwierzy. Nie pierwsza to niemiecka aneksja Chopina na rzecz Francji, broniącej się w niedawno ogłoszonym artykule p. Suaresa przeciw przynależności naszego mistrza do muzyki francuskiej i zapewne nie po raz ostatni mieliśmy niedawno sposobność być świadkami anekcji francuskiej Chopina na rzecz Niemiec. Dziwić nas tylko może jedno: że nie znalazł się nikt trzeźwy poza granicami Polski, kto wskazałby na to, że fakt takich aneksyjnych kontrowersyj najwymowniej świadczy, że Chopina ani tu ani tam zaliczyć nie można, skoro należy tam, skąd wyszedł. Byłoby jednak bardzo wskazane, aby ci nasi muzykologowie, którzy zajmują się nowszą muzyką polską, raz nareszcie wskazali na historyczne przesłanki w Polsce, poprzedzające bezpośrednio wejście Chopina na widownię polskiej muzyki i aby rezultaty badań ogłosili nietylko w polskim języku. Autor zajmuje się poza Chopinem tylko kameralną muzyką Różyckiego i Szymanowskiego. O dziełach pierwszego pisze, że brak im „Kraft zur Gestaltung", że mają charakter rapsodyczny i są efektowne, barwne, plastyczne, dekoratywne, ale niekiedy banalne w swem działaniu. Szymanowskiego nazywa impresjonistą i poetą fortepianu, łączącym „pewien konstruktywny patos"(!?) z „rapsodycznemi elementami"; Zauważa ewolucję jego indywidualności, podkreśla wielką kolorystykę w op. 30 (Poèmes), wprowadza go w pobliże ... Debussy'ego, wskazuje na równowagę elementów rapsodycznych (znowu!) i kolorystycznych z formalną i myślową tężyzną w op. 37 (kwartet), jednolitością i konsekwencją ... i t. d. Nie możemy pracy p. Mersmanna odmówić pewnej wartości; jest ona mojem zdaniem większa, niż wartość „Führera" Kretzschmarowskiego, za wiele w niej jednak znajdujemy rzeczy nieobowiązujących do niczego. Być może iż skorzystają z niej ci krytycy muzyczni, którzy mają mało czasu wolnego na gruntowne poznawanie dzieł, o których mają pisać w sprawozdaniach koncertowych. Amatorzy i pół-muzycy również odniosą z pracy Mersmanna pewną korzyść, zawsze jednak bardzo względną.

A. Chybiński

Stengel Theophil: Die Entwicklung der Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. Inaugural-Dissertation. Berlin 1931. 8^0, 146 str.

W pracy tej, będącej bardzo dobrą dyssertacją doktorską, zajmuje się autor również polskim koncertem fortepianowym od czasów Liszta do dzisiejszych. Uwzględnia koncerty Bobińskiego, Melcera, Paderewskiogo, Rosenstocka, Różyckiego, Stojowskiego, J. Wieniawskiego i Zarzyckiego. Uszedł tylko jego uwagi koncert Żeleńskiego, w Niemczech zresztą łatwo dostępny. Autor słusznie odrzucił (w przeciwieństwie do wyżej omówionej pracy Mersmanna) podział kompozytorów na grupy narodowościowe, przyjmując natomiast podział według cech stylistycznych, szkół i t. d. Dzięki temu podziałowi

całość staje się odrazu przejrzystą, jakkolwiek autor we wstępie przyznaje się skromnie do wielkich trudności, z powodu których w ugrupowaniu materjału (600 koncertów fortepianowych z ostatnich 80 lat) nie mógł tej zasady przeprowadzić z całą ścisłością i konsekwencją. Mimo to praca jego stanowić będzie na długi zapewne czas podstawę w szczegółowych badaniach nad historją koncertu fortepianowego czasów nowszych. Jeżeliby można poczynić jakieś zastrzeżenia, to odnosiłyby się one sposobu przedstawienia ciągłości rozwojowej koncertu od czasów Liszta, jakkolwiek autor bardzo dobrze scharakteryzował dwa biegnące obok siebie kierunki (mimo reformy Liszta), wykazując wszędzie związki pomiędzy zjawiskami formy i stylu, nie wchodząc oczywiście w rozwój techniki gry wirtuozowskiej, gdyż to stanowić musi osobny temat sam dla siebie. Ze względu na swój raczej opisowy charakter praca ta stanowi bardzo dobry przewodnik po historji nowszego koncertu fortepianowego, o wiele lepszy niż przewodnik Mersmanna po historji nowszej muzyki kameralnej, jakkolwiek i on zawiera pewne treści o dość subjektywnym charakterze, zwłaszcza na punkcie wartościowania estetycznego, tak bardzo względnego. Każdemu koncertowi polskiemu poświęca autor mniej lub więcej szczegółowe uwagi, najwięcej Paderewskiemu i Melcerowi, uważając koncert e-moll tego ostatniego za „bedeutendes Werk" i za najznakomitszy koncert polski ostatnich czasów.

A. Chybiński

Bernard R.: Les tendances de la musique francaise moderne. Paryż 1930. Editions Durand et Fils. 8⁰, 147 str.

Książka niniejsza jest cyklem ośmiu wykładów, wygłoszonych w konserwatorjum paryskiem i na Sorbonie i ilustrowanych dziełami kameralnemi i solowemi najwybitniejszych nowoczesnych kompozytorów Francji. Metoda ujęcia tego rodzaju wykładów jest zawsze rzeczą mocno problematyczną, specjalnie bowiem w muzyce trudno jest znaleźć formę, która, będąc przystępną dla ogółu, niezajmującego się muzyką w sposób zawodowy, dotykałaby jednak istoty rzeczy, a nie ślizgała się tylko po jej powierzchni. Zależnie zatem od tego, jaki jest przypuszczalny poziom audytorjum, do którego się przemawia, należy albo zająć się formą i techniką w sposób popularny, albo też pozostać w granicach ogólnych kategoryj muzycznych, estetycznych i historycznych. Ta ostatnia metoda nie jest jednak równoznaczna z wartościowaniem omawianych kompozytorów czy kompozycyj z punktu widzenia kategoryj piękna, możliwych do przyjęcia w zakresie sztuk plastycznych, literatury i teatru. Muzyka bowiem ma swoje własne kategorje estetyczne, a podciąganie jej pod kategorje właściwe innym sztukom nietylko wprowadza zamęt u ludzi, nie posiadających własnej orjentacji w tym kierunku, ale, dążąc z konieczności do kategoryj estetycznych coraz ogólniejszych, dochodzi się wreszcie do określeń, nie będących niczem więcej, jak frazesem bez treści. Dzieje się to zwykle wskutek oderwania się od gruntu historycznego, gdzie jedynie znaleźć można kategorje wartościowania ogólniejsze, bo związane z całokształtem tła kulturalnego, a jednak niepozbawione związku z faktycznym stanem rzeczy w zakresie muzyki. Ewentualnie, oile się ma do czynienia z audytorjum o wyższym poziomie wykształcenia ogólnego, można też oprzeć formę wykładu o kryterja psychologiczne, właściwe danej epoce, wówczas jednak musi sam prelegent rozporządzać bardzo wszechstronnem i głębokiem wykształceniem z zakresu psychologji i historji kultury, by w wykładzie swym dotknąć tylko momentów istotnych i najbardziej charakterystycznych, unikając wszelkiego balastu naukowego, terminologicznego i tp. R. Bernard, jak dowiadujemy się z dodatku, mającego spełnić w stosunku do czytelnika rolę subtelnie pomyślanej reklamy, kompozytor, pianista i krytyk muzyczny, nie odpowiedział niestety tym warunkom nawet w sposób zupełnie prymitywny. Jego wykłady, obejmujące epokę muzyki francuskiej od Francka aż po dzień dzisiejszy nie wychodzą poza najogólniejsze komunały, nie mówią nam ani o technicznej, ani o histo-

rycznej stronie problemu, nie wiążą go nawet w sposób najbardziej ogólnikowy z tłem kulturalnem, nawet tam, gdzie to zdaje się z konieczności wynikać z tematu samego, jak przy omówieniu muzyki ostatniej doby. Tu bowiem muzyczny światopogląd całej generacji wypowiedział się przecież przez pewien „program" wpierw, zanim został przetransponowany na grunt muzyki absolutnej, a stało się to właśnie nie gdzieindziej, jak na terenie muzyki francuskiej („Pacific" Honeggera, „W aeroplanie" Poullenca, utwory Milhauda, Ferrouda i in.). Cóż łatwiejszego, jak wypowiedzenie w słowach tego, co zostało już raz ujęte w jasno skrystalizowane ramy pojęć?! Ale autor tego nie czyni, co więcej, daje dowód zupełnego niezrozumienia całych epok i kierunków, ograniczając n. p. wpływ Satiego i Cocteau do samych tylko czynników zewnętrznych, technicznych w muzyce, gdy w istocie oznacza on przecież zmianę radykalną psychicznego i estetycznego nastawienia całej generacji. Porównania zaś, których Bernard używa z zakresu sztuk dla scharakteryzowania kompozytorów, szukając sam dla siebie jakiegokolwiek stałego punktu oparcia w tym oceanie płynnych określeń i frazesów, są przeważnie zupełnie niezrozumiałe. Zestawienie pieśni Debussyego z Chorałami Bacha, Ropartza ze sztuką gotycką lub(!) z Carrièrem, Faurégo z Pascalem, Racinem i Leonardem da Vinci, Fl. Schmitta z Rabelaisem, Saint-Simonem, Gidem i Rodinem, cytować można chyba jako curiosa muzykografji francuskiej, w dzisiejszym stanie nauki zupełnie niedopuszczalne.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Dumesnil René: La musique contemporaine en France. Paryż 1930. Librairie Armand Colin. Tom I, 218 str. Tom II 222 str.

Przeznaczeniem tego dzieła jest przedstawić w sposób ogólnie zrozumiały dzieje muzyki francuskiej ostatnich lat pięćdziesięciu. Czy jednak metoda, którą autor stosuje, jest tą, która najpewniej do celu prowadzi, to jest kwestją mocno problematyczną. Przeładowanie wykładu nazwiskami i tytułami dzieł zawsze zaciera raczej aniżeli uplastycznia obraz epoki, tem więcej, gdy bez względu na ich znaczenie historyczne umieszcza się je na jednym planie. Przyznać trzeba, że wiadomości, któremi operuje Dumesnil w zakresie swego przedmiotu, są na pewno bardzo rozległe i kompletne, ale mają charakter raczej statystyczny; nie zostały też ujęte w formę syntezy i przepuszczone przez filtr umysłu posiadającego własną orjentację i własny punkt widzenia. Dlatego mają w sobie martwotę i papierowość, które czytelnika nieobeznanego z przedmiotem raczej zniechęcają, zaś muzyka zawodowego nie zdołają zainteresować, jako operujące przeważnie komunałami, słusznie czy niesłusznie uznanemi od dawna w muzykografji francuskiej. Już sama metoda podziału przedmiotu, obrana przez autora, wskazuje, że kryterja czysto zewnętrzne obowiązywać tu będą przed wszystkiemi innemi: część I zajmuje się historją nowoczesnej muzyki francuskiej symfonicznej i kameralnej, część II ewolucją nowoczesnej twórczości operowej. Metoda ta zmusza do rozdziału twórczości większej części kompozytorów w ten sposób, że raz mówi się o nich w I, drugi raz w II części książki, przez co zatraca się wszelki żywy związek pomiędzy terenami działalności jednej osobowości twórczej, zwłaszcza przy metodzie wykładu tu stosowanej i w stosunku do czytelnika, który przeważnie nie posiadał jeszcze wyrobionego pojęcia o tej osobowości przed przeczytaniem książki. Powtóre autor nie zadaje sobie trudu, by te omówione z osobna tereny działalności artystycznej poszczególnych jednostek sprowadzić do pewnych źródeł ogólniejszych, co w rezultacie stwarza chaos i nie pozwala uzyskać kontaktu z żadną wymienionych postaci. Pozytywną wartość posiada bezwzględnie tom II, zajmujący się rozwojem nowoczesnej opery francuskiej; znać, że autor porusza się tu z większą swobodą, zdołał też zaakcentować trafnie pewne ośrodki rozwoju historycznego, około których grupuje swój materjał, i które czynią wykład bardziej przejrzystym. Znacznie niżej zaś stoi cała część I; tu przedewszystkiem dają się odczuć dotkliwie wspomniane wyżej braki wykładu;

nawet z rozdziałów, poświęconych muzyce najnowszej bije naiwność ujęcia, zdradzająca niezrozumienie epoki. Któż lepiej n. p. jak Francuz, potrafi zrozumieć i odczuć typ twórcy tak specyficznie francuskiego, jakim był Eryk Satie?! A jednak autor nietylko nie umie zasuggerować czytelnikowi jego znaczenia historycznego, dziś już ogólnie uznanego, ale nie zdobywa się nawet na czysto intuicyjnie ujętą i literackim językiem wyrażoną sylwetkę tej tak charakterystycznej osobistości, co w pewnych wypadkach, gdy się ma laika za czytelnika, wynagrodzić może brak wiadomości fachowych. Zupełnie niezrozumiałym wreszcie jest sposób, w jaki autor traktuje w swej książce kwestję obcych wpływów w nowoczesnej muzyce francuskiej. Omówienie twórczości Strawińskiego i Prokofiewa, renesansu muzyki hiszpańskiej, włoskiej, węgierskiej, ekspresjonizmu Schönberga, a nawet „rzeczowości" Hindemitha i t. p., przed(!) rozdziałem poświęconym Faurému i Debussyemu, jest właśnie w książce, przeznaczonej dla niefachowców, błędem nie do wybaczenia, tem więcej, gdy autor zastrzega się, że każdy z tych czynników odegrał pewną rolę w rozwoju nowoczesnej muzyki francuskiej. Wszak rola Strawińskiego, Schönberga lub Hintemitha zrozumiałą się staje dopiero właśnie w związku z przeszłością, na której wyrosła, a której Debussy jest ogniwem bardzo ważnem i bardzo istotnem. Tego rodzaju postępowanie świadczy o zupełnym braku zmysłu historycznego, dla którego przestrzeganie porządku chronologicznego jest nie dowodem pedantyzmu, lecz dowodem zrozumienia organicznej łączności poszczególnych ogniw historji. Ma bowiem historja swe własne prawa, których przeoczenie lub niezrozumienie jest już w dzisiejszym stanie badań niedopuszczalne, równa się bowiem ich pogwałceniu, a wraz z tem pogwałceniem poddaje w wątpliwość słuszność metody i wartość badań, stanowiących treść danego dzieła.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Łobaczewska Stefanja: O harmonice Klaudjusza Achillesa Debussy'ego w pierwszym okresie jego twórczości (odbitka z V zeszytu „Kwartalnika muzycznego").

Wyniki badań autorki streszczają się w jednolitej, logicznej i bardzo wyraźnej syntezie faktów, stanowiącej bezsprzecznie essencję harmoniki Debussy'ego do roku 1901, t. j. do przełomowej w muzyce europejskiej opery „Pelléas et Mélisande". Skrajna rzeczowość cechuje zarówno analizę porównawczą, jak i metodę naukowego ujawnienia nowatorskich pomysłów kompozytora. Jakkolwiek praca opublikowana jest tylko „znacznym skrótem" obszernej monografji (dyssertacji doktorskiej Uniw. lwowsk.), to jednak najważniejsze kwestje są zgrupowane konsekwetnie i systematycznie. Od pewnej młodzieńczej, raczej konserwatywnej konstrukcji harmonicznej Debussy'ego prowadzi jego droga przez progresję akordów nonowych i procesy alteracyjne bez rozwiązywania tonów przewodnich do współbrzmień, rugujących celowo stereotypowe następstwa, których w muzyce klasycznej wymagały kompleksy akordowe, danej tonacji obce. Świadome unikanie kadencyj i włączanie akordów nawiasowych oraz przewaga charakterystycznego dla pierwszej fazy impresjonizmu wszelkich stosunków mediantowych bocznych, wreszcie luźne zszeregowanie akordów, wyłamujących się ze związku tonacyjnego, powodują modulację skróconą. Skala całotonowa w tym pierwszym okresie kompozytorskim Debussy'ego pojawia się raczej sporadycznie i nie stanowi jeszcze decydującego materjału dźwiękowego, znamiennego dla późniejszej jego harmoniki. Natomiast współbrzmienia konstruktywne we formie akordów ornamentalnych i gromadnie występujących dominant obcych, pomijanie toniki przez wprowadzanie afunkcyjnych szeregów, oderwanych od centrum tonalnego, podważają tradycyjny autorytet funkcyj, tem samem tonacyj. Niedwuznacznie kojarzą się elementy różnych tonacyj jako związek późniejszej politonalności. Wszystkie wymienione kombinacje harmoniczne służyły Debussy'emu wyłącznie do nasilania i kontrastowania różnorodnych barw dźwiękowych zgodnie z hasłami estetyki impresjonistów w malarstwie, które

pobudziły Debussy'ego do szukania odpowiedniej gry kolorystycznej w muzyce. Wyzyskanie skali chromatycznej w znaczeniu chromatycznego postępu akordów bez ich rozwiązalności, znamienne częste stosowanie trytonu w melodyce i głosach podstawowych, również (lecz do r. 1901 wyjątkowo) w budowie harmonicznej w kombinacji wyżej wyszczególnionych sposobów technicznych, przyczyniły się decydująco do utorowania drogi wiodącej ku atonalności, którą odmiennie, lecz nie tak świadomie, prócz Skrjabina przyspieszyła twórczość Straussa, Regera i Mahlera. Ze względu na ogólne znaczenie i walor naukowy pracy p. dr. Łobaczewskiej byłoby wskazane, aby praca ta ukazała się w obcych językach. Nie chodzi tu o popularyzację szerszą nazwiska autorki znanej, lecz o niewątpliwe usługi, jakie rozprawa jej oddać może badaczom impresjonizmu muzycznego w XX wieku.

Dr. Seweryn Barbag (Lwów)

Nadel Siegfried F.: Zur Psychologie des Konsonanzerlebens. Lipsk 1927. J. A. Barth. 8°, 125 str. (Odbitka z Zeitschrift für Psychologie).

Do problematu konsonansu i dyssonansu można podchodzić z najrozmaitszych punktów widzenia: ze stanowiska czysto akustycznego (Euler), fizjologicznego (Helmholtz), z punktu widzenia psychologji eksperymentalnej (Stumpf), estetyki psychologicznej (Lipps), teorji muzyki (Oettingen i Riemann). Problemat ten daje się rozwiązywać w każdej z tych sfer badania, prowadząc jednak w każdej z nich do wyników z trudem dających się pogodzić z wynikami pozostałych sfer, tem samem nie mogących pretendować do ogólnej ważności, do ostatecznego i jednoznacznego rozwiązania zagadnienia. Brak tego ostatecznego rozwiązania pobudza więc co pewien czas teoretyków muzyki lub psychologów do podjęcia na nowo tego zagadnienia, do zastosowania najnowszych merytorycznych i metodycznych zdobyczy swej dziedziny do zjawisk konsonansu i dyssonansu, aby tylko znaleźć ogólne i definitywne wyjaśnienie ich istoty oraz kryterjum ich różności. W dobie dzisiejszej ogromny wzrost znaczenia psychologji postaci („Gestalt-Psychologie"), jej związek z teorją poznania, oraz zastosowanie do całego szeregu dziedzin ogólnej psychologji, nieodzownie prowadziły do tego że i psychologja muzyki przyjęła jej założenia i metody i zaczęła je stosować do swoich szczegółowych zagadnień. Rozprawa Nadla, którą tu omawiamy, jest właśnie jedną z pierwszych prac stojących zdecydowanie na gruncie teorji strukturalnej. Autor wychodzi z założenia, że przeciwieństwo charakteru konsonansów i dyssonansów jest zjawiskiem prostem, danem w bezpośredniem przeżyciu świadomości („unmittelbare Bewusstseinstatsache"), nie dającem się sprowadzić do żadnych prostszych danych psychicznych. Znalezienie kryterjum ich różności prowadzi może wprost do wyjaśnienia ich fenomenologicznej istoty. Zaznaczyć należy, że teorja konsonansu i dyssonansu Nadla, zgodnie z ogólną tendencją teorji postaci, odwraca się od psychologicznie zorjentowanych hipotez, rezygnuje z zaczepienia o sferę fizykalną lub fizjologiczną, ale staje na gruncie ściśle fenomenologicznym. Nie z istoty akustycznej podniety, nie z fizjologicznych zjawisk, towarzyszących doznaniu tej podniety (Helmholtz, Mach), nie z tajemniczych synergij centrum psychicznego (Stumpf, Lipps) wywodzi Nadel istotę konsonansu i dyssonansu i różnice ich charakteru, ale ze sposobu, w jaki one są nam dane w bezpośredniem przeżyciu, z własności, jakie one posiadają jako przedmioty naszych przedstawień, z form, w jakich się one nam zjawiają jako pewne całości o specyficznej jakości („Gestaltqualität") pragnie autor wywieść ostateczne sformułowanie kryterjów i wyjaśnienie istoty tych zjawisk. Teorję Nadla możnaby nazwać i m m a n e n t n ą w przeciwieństwie do dawniejszych teoryj konsonansu i dyssonansu, które w mniejszym lub większym stopniu sięgały do peryferycznej podniety, do transcendentnego przedmiotu naszych przedstawień w tym zakresie, by z nich wyjaśnić właściwości tychże przedstawień. (Charakterystycznym jest fakt, że E. Kurth w swej później już wydanej psychologji muzycznej, 1931, mimo że również stoi na stanowisku psychologji strukturalnej, nie zachowuje w odniesieniu do

tego problematu tak konsekwentnie tego stanowiska, jak Nadel). Zanim Nadel wprowadza swe własne metody rozważań, przeprowadza niezwykle precyzyjną, bystrą i świadczącą o wielkiem wykształceniu filozoficznem analizę i krytykę dotychczasowych teoryj konsonansu i dyssonansu. Gdyby książka Nadla nie wnosiła niczego innego prócz tej analizy, to już dzięki niej samej musiałaby być zaliczona do prac nieprzeciętnych. Autor ujmuje wszystkie dawniejsze teorje w dwie grupy zasadnicze: 1. teorje negatywne, t. j. takie, które kwalitatywną różnicę między konsonansem a dyssonansem sprowadzają do pewnych zjawisk istniejących w dyssonansie, a brakujących w konsonansie lub odwrotnie (teorje Helmhotza, Krügera), 2. teorje pozytywne, które zarówno w konsonansie jak i dyssonansie widzą stopniowo, kwantytatywnie zróżnicowany przejaw tej samej energji psychicznej (teorje Stumpfa, Macha, Lippsa), a które tem samem niwelują, znoszą jakościową różnicę między temi dwoma grupami interwałów. Obu tym grupom przeciwstawia Nadel trzeci typ wyjaśnienia, strukturalny, który zarówno przyznaje obu kategorjom interwałów ich specyficzną pozytywną treść, jak też i uznaje ich jakościową różnicę. Skrócony tok rozumowania Nadla przedstawia się następująco. Fizykalnej podniecie dźwiękowej „*a*“ odpowiada wrażenie „*a'*“, posiadające swe cechy wysokości, jakości (p. teorję Revesza), intensywności, barwy i element samogłoskowy („Vokalität“, p. teorję W. Köhlera). Drugiej, odmiennej podniecie „*b*“ odpowiada wrażenie „*b'*“. Jeśli oba dźwięki podamy równocześnie, jako interwał symultatywny, tworzą one podnietę: „(a+b)“. Czy odpowiadające im wrażenie będzie również tylko: „(a'+b')“? To znaczy, czy nasze przedstawienie danego interwału nie będzie niczem więcej jak tylko *sumą* obu przedstawień, odpowiadających poszczególnym składnikom interwału? Jeśli tak, to w przedstawieniu interwału współbrzmiącego nie powstawałyby żadne nowe momenty, nie zaistniałyby żadne nowe właściwości, których nie moglibyśmy odnaleźć już w każdem przedstawieniu pojedynczego dźwięku. Tymczasem bezpośrednie doświadczenie wykazuje coś wręcz przeciwnego. W przedstawieniu każdego interwału narzuca się nam przedewszystkiem moment jego „zgodności“ lub „fałszywości“, czyli jego konsonansowość lub dyssonansowość, którym towarzyszy specyficzne zabarwienie emocjonalne poczucia przyjemności lub przykrości, nie występujące nigdy w tym stopniu. Z tego możemy wnosić: że w przeżyciu dwudźwięku dołącza się do przedstawień jego składników i ich cech *nowa* cecha, narzucająca się nam w bardzo silnym stopniu, a wynikająca z *współdziałania* obu dźwięków, stanowiąca *jakość postaciową* („Gestaltqualität“) tej *całości*, której elementami są oba dane dźwięki. Co jest podłożem tej nowej cechy, gdzie leży źródło tego nowego momentu, a zwłaszcza skąd się bierze *dwoistość* tego momentu? Na pierwszą część tego pytania można odpowiedzieć: 1. albo fizykalno-fizjologiczne czynniki związane z powstawaniem i odbieraniem podniety wytwarzają tu pewne nowe cechy, 2. albo występują one w związku z psychicznem przeżyciem dwudźwięku, z aktem przedstawienia go sobie. To znaczy, 1. albo objektywnie występuje nowe zjawisko (w źródle dźwięku lub organie receptywnym), które decydują o tych cechach współbrzmień, których pojedyncze dźwięki nie posiadają, 2. albo też przy ujmowaniu tej całości, którą tworzy dwudźwięk współbrzmiący, wyłania się jakiś nieznany dotychczas moment psychiczuy, który nadaje interwałom ich specyficzny charakter, przedewszystkiem zaś ich cechę konsonansowości lub dyssonansowości. Wszystkie dotychczasowe teorje konsonansu i dyssonansu — prócz teorji Stumpfa — okazały się, jak to wykazał Nadel a przed nim i inni, w mniejszym lub większym stopniu zawodnemi, niewystarczającemi. Teorja postaci szuka zatem wyjaśnienia konsonansu i dyssonansu w sferze psychicznej, nie negując jednak tego, że i takie fizykalne i fizjologiczne momenty, jak pokrewieństwa pośrednie lub bezpośrednie dźwięków (por. teorje Wundta), dudnienia, tony dyfferencyjne, stopliwość i t. p. również wpływają na charakter kompleksu dźwiękowego, ale nie na jego konsonansowość lub dyssonansowość. Te ostatnie są cechami prostemi, nie dającemi się sprowadzić do prostszych; sta-

nowią dwie zasadnicze jakości postaciowe kompleksów dźwiękowych, występujące wprawdzie w kilku odmianach (konsonansowość oktaw, kwint, kwart, sekst, tercyj jest różna mimo że nie przestaje być konsonansowością, podobnie jak dyssonansowość septym, sekund i t. d.), ale nie dające się bliżej określić, podobnie jak psychologiczne różnice barw na terenie optycznych wrażeń. Jakości te narzucają się naszej świadomości wprost, przy przeżyciu kompleksu dźwiękowego, a nie pośrednio poprzez inne właściwości wrażeń słuchowych. Kryterjami czysto fenomenologicznemi są tu: A: dla konsonansów: 1. samoistność, 2. spoczywanie w sobie, 3. charakter całości zamkniętej, B. dla dyssonansów: 1. niesamoistność, 2. potrzeba rozwiązania, 3. pęd do ruchu. Ogólnie mówiąc konsonans jest strukturą *statyczną*, dyssonans *dynamiczną*. Do rezultatów tych dochodzi autor opierając się na licznych eksperymentach swoich i obcych, a przedewszystkiem drogą żmudnej analizy myślowej i introspekcji. Gdyby ktoś chciał być ironicznym, mógłby zauważyć, że autor używa ogromnego aparatu filozoficznego, opiera się na najnowszych zdobyczach psychologji, męczy czytelnika dość ciężkiemi spekulacjami po to, aby po stukilkudziesięciu stronach... wyciągnąć z lamusa stary podręcznik teorji lub harmonji i zdefinjować konsonans jako interwał, który nie wymaga rozwiązania, dyssonans zaś jako ten, który tego wymaga. Wprawdzie wnikliwa analiza obu tych zjawisk, sposób ujęcia ich własności i *uzasadnienie* tego sposobu ujęcia stawiają teorję Nadla daleko ponad temi naiwnemi i czysto praktycznemi określeniami, to jednak nie daje się zaprzeczyć, że z zarzutu tego można wysnuć ogólniejszy i poważniejszy argument przeciw tej teorji. Autor rozważa introspektywnie konsonansy i dyssonansy jako struktury brzmieniowe takie, jakiemi one mu się przedstawiają na tle muzyki dotychczasowej, na tle tych kategoryj i kojarzeń słuchowych, które w nim wykształciła muzyka tonalna. W niej rzeczywiście konsonansy i dyssonansy miały takie jakości postaciowe, takie cechy i formy wystąpienia, o jakich autor i badane przezeń osoby wspominają. Co się jednak stanie, jeśli styl muzyczny się zmieni, a co się nawet już stało? Jeśli konsonansy i dyssonansy zaczną występować w innym związku i gdy w konsekwencji tego zmienią w naszych przedstawieniach swe właściwości, zatracą swą przeciwstawność? Pytania te pociągają za sobą inne, jeszcze ogólniejsze, a mianowicie: czy teorja postaci może być zastosowana na terenie sztuk, w których forma wyrazu, t. zn. struktury (optyczne, dźwiękowe i t. d.) ulegają ciągłej przemianie? Potwierdzenie tego pytania prowadzi do wniosku, że strukturalne ujęcie przedmiotów estetycznych (t. zn. przedmiotów mogących wywołać uczucia estetyczne, czyli dzieł sztuki — por. teorje Witaska) musi być dla każdej epoki, dla każdego stylu odrębne! Możliwe, że dalszy rozwój tego kierunku przyniesie rozwiązanie tego problematu podstawowego. Narazie badacze idący po tej linji nie zdali sobie sprawy z tej trudności, a na muzycznym terenie tak Nadel, jak i nawet E. Kurth strukturalną psychologję muzyki opierają *wyłącznie* na muzyce tonalnej. Wprawdzie Nadel usiłuje swą teorję uzasadnić również i z etnologicznego i rozwojowego punktu widzenia, ale tę część jego wywodów trudno ująć inaczej jak spekulację i to dość jałową. W tej części rozprawy Nadla przejawia się silniej druga wada, zupełnie już innej kategorji, mianowicie: książka ta jest pisana w sposób tak skondensowany i niestrawny, że ktoś, kto nie przeszedł *gruntownego* wykształcenia psychologicznego i muzykologicznego zarazem, z pewnością nie zdoła się przez nią przebić. Świadczy to wprawdzie korzystnie o poziomie intelektu jej autora, zarazem jednak dowodzi zupełnego braku zmysłu socjalnego u niego, co w dobie dzisiejszej trąci już pewnym anachronizmem. Problem konsonansu i dyssonansu czeka zatem nadal na swe rozwiązanie, a kto wie, czy doczeka się go tak rychło, skoro i nauki idą dziś w kierunku coraz dalszego rozszczepienia rzeczywistości na wielość sfer (fizykalną, fizjologiczną, fenomenologiczną, psychiczną). Kto wie zresztą, czy *naukowe* ujęcie potrafi nawet stworzyć *syntezę* „wielości rzeczywistości".

Dr. Z. Lissa (Lwów)

N e s t e l e Albert: Die musikalische Produktion im Kindesalter. Beiträge zur Jugendpsychologie, Beiheft 52. Lipsk 1930, J. A. Barth. 8⁰, 173 str.

Z pośród wielkiej i coraz bardziej wzrastającej literatury z zakresu psychologji muzycznej dziecka, książka Nestelego wyróżnia się szeregiem sprzecznych napozór właściwości: niezmierną sumiennością, prawie że drobiazgowością poczynań w opracowaniu swego zagadnienia, z drugiej strony nieuzasadnionem merytorycznie ani metodycznie zacieśnieniem zakresu badań, które nieodzownie musi autora prowadzić do fałszywych posunięć, równocześnie zaś oparciem się na założeniach ogólniejszych, zaczerpniętych z najbardziej nowoczesnej psychologji i filozofji muzycznej. Cechy te sprawiają, że trudno właściwie znaleźć jednolity stosunek do tej pracy i trudno poddać ją krytycznej ocenie z jednego tylko punktu widzenia. Rozpatrywana zaś z różnych punktów widzenia przedstawia ona dziwny konglomerat ogromnych wartości i prawie równie wielkich niedociągnięć. Chcąc zbadać podłoże, warunki i funkcje psychiczne muzycznej twórczości dziecka, ogranicza się autor z kilku stron: przedewszystkiem bierze pod uwagę wyłącznie twórczość melodyczną dziecka i to do podawanych mu tekstów, zapominając, że zanim dziecko konstruuje melodje do podanych mu tekstów, przez długi czas śpiewa spontanicznie, a więc już tworzy, bez żadnych tekstów. Ponadto ogranicza się autor w swych eksperymentach do dzieci jednej klasy społecznej, a to dzieci robotników fabrycznych Stuttgartu, których horyzonty ogólne, a głównie muzyczne, są zgóry zdeterminowane w pewien specjalny sposób. Praca Nestelego podejmująca po raz wtóry zagadnienia dziś już wielokrotnie rozpatrywane i dochodząca do wyników, potwierdzających dawniejsze badania, interesuje jednak mimo wszystko, a to ze względu na sposób postawienia problemu, sposób poniekąd nowy i pozwalający wnosić o silnym wpływie światopoglądu i filozofji Ernesta Kurtha. W rozważaniach nad melodyczną produkcją dziecka stoi autor na stanowisku, że przedmiotem badań ma być tu nie akustycznie dane zjawisko, ale melodja *intendowaua*, która nie jest identyczna z poprzednią. Twierdzenie to wywodzi autor z założenia, że *poza* realną formą muzycznej melodji leży specyficzny akt psychiczny, przeżycie, dotąd przez psychologję nie zbadane, którego struktura formalna *nie* jest identyczna ze strukturą melodji, będącej produktem tego aktu. Kto wie, do jakich ciekawych wyników mógłby autor dojść, opierając się na tego rodzaju poglądach, gdyby nie ugrzęznął w drobiazgowości i nie zacieśnił (zupełnie niepotrzebnie i nieodpowiednio) zakresu swych badań. Na pracę Nestelego należy jednak zwrócić uwagę z jednego jeszcze punktu widzenia, a to przedewszystkiem z punktu widzenia *metodologji* nauk: jest ona pierwszą (może nawet nieświadomie dokonaną) próbą *syntezy* ściśle eksperymentalnej metody badawczej z intuitywno-introspektywną metodą Kurtha, która obecnie zdobywa sobie coraz więcej zwolenników i obrońców. Książka Nestelego, nie wnosząca merytorycznie niczego nowego, ani rewelacyjnego, otwiera zatem sobą nowe możliwości metodologiczne, których konsekwencje odniosą się niewątpliwie do całokształtu nauk o muzyce.

Dr Z. Lissa (Lwów)

S c h o l e Heinrich: Tonpsychologie und Musikästhetik. Getynga 1930. Vandenhoeck u. Ruprecht. 8⁰, 139 str.

Gdy w nauce lub jakimś jej odłamie co pewien czas upadają pewne założenia ogólniejszej natury i w konsekwencji tego niektóre jej działy wymagają gruntownej przebudowy, powstaje wówczas szereg dzieł treści polemicznej, broniących już to poglądów starszego autoramentu, już to nowo rozbudowujących się hipotez i teoryj. Polemika ta przybiera wtedy najrozmaitsze formy, zależnie od szerokości horyzontów czysto ludzkiej natury poszczególnych autorów i od ich osobistego związania się z założeniami jakiegoś typu, a przedewszystkiem od stopnia uświadomienia sobie przez nich zasady, że i w nauce... panta rei. W każdej gałęzi wiedzy występują bowiem co pewien czas nowe założenia,

do których nauka ta stara się sprowadzić ogół wchodzących w jej zakres faktów, nowe teorje, które mają lepiej, istotniej wyjaśnić ich istotę i ująć związki pomiędzy niemi zachodzące. Wtedy teorje dawniejsze albo wchodzą w skład nowych, ogólniejszych, jako ich ujęcia poprzedne (częściowe), albo też, jako sprzeczne z niemi muszą ustąpić miejsca nowym, nie zachowując już żadnego innego znaczenia, prócz historycznego. W tak młodej stosunkowo dyscyplinie naukowej, jaką jest muzykologja, w szczególności zaś psychologja muzyki, jesteśmy obecnie świadkami przemiany założeń podstawowych, przemiany, której konsekwencje nie ograniczają się wyłącznie do zakresu samej psychologji muzycznej, ale sięgają w zakres estetyki muzycznej, a nawet i badań stylistycznych, tworząc w nich pewne nowe punkty widzenia, nowe sposoby ujęcia i interpretowania faktów. Przemiana ta daje się krótko sprecyzować jako przeniesienie punktu ciężkości z *psychologji tonów*, analitycznej, molekularnej (reprezentowanej przez Helmholtza, Lippsa, Stumpfa i in.), na *psychologję muzyki*, opartą na założeniach psychologji postaci, zwanej też *psychologją strukturalną*, której głównym przedstawicielem na terenie muzycznym jest dziś Ernest *Kurth* (obok niego Brehmer, Bahle i in.). Przemiana ta stała się dla Scholego impulsem do napisania książki, którą tu omawiamy. Zasadniczą tendencją *naukową* tej książki (prócz zupełnie jawnej tendencji *pozanaukowej*, którą jest obniżenie wartości wywodów Kurtha i innych badaczy, posługujących się metodą psychologji postaci), jest obrona stanowiska psychologji analitycznej. Schole wychodzi w swych rozważaniach z zagadnienia metodologicznej natury, zapytując: co ma być punktem wyjścia nauk o sztuce — czy *dzieło* samo, czy też *doznanie i tworzenie* dzieła? Wywody jego zmierzają do wykazania, że tylko *psychologja* może tworzyć podstawę do rozważania najważniejszych problematów nowoczesnej muzykologji. Musi ona jednak wypracować ujęcie elementarnych zjawisk muzycznych, stanowiących zarazem przedmiot badań estetyki i teorji muzyki, ponadto zaś stworzyć (wszystko to na zasadach psychologji analitycznej) metody podejścia do bardziej złożonych struktur muzycznych, ujmowanych dotychczas wyłącznie z punktu widzenia teorji muzycznej. Po tych, tak jasno sprecyzowanych — i w zasadzie słusznych postulatach — spodziewa się czytelnik, że autor podejmie się wypracowania a przynajmniej ogólnego naświetlenia tych metod i ujęć. Zamiast tego spotyka się jednak zupełnie niespodziewanie z referatem, coprawda krytycznym, teorji Kohlera o istocie dźwięku, następnie zaś z rozwlekłą krytyką interpretacji muzyki, podawanej przez Bekkera i Halma, co wszystko (a zwłaszcza to pierwsze) pozostaje z poprzednio sformułowanemi zagadnieniami w pośrednim tylko związku. Wywody te są przetkane wypadami przeciw Kurthowi i teorji postaci, wypadami, których forma niezawsze jest godna człowieka nauki. Dopiero na końcu książki dochodzi autor do przedstawienia własnej teorji elementów muzycznych, mającej jego zdaniem tworzyć pomost między psychologją, estetyką a teorją muzyki, która to teorja *nie odbiega* znacznie od zwalczanej przez niego teorji strukturalnej. Autor przyjmuje bowiem, że psychiczne przeżycie zasadniczych struktur muzycznych (melodycznych, rytmicznych i t. p.) jest *zjawiskiem pierwotnem*, a wszelka analiza niszczy ich charakterystyczność. Podczas gdy autor, doszedłszy do tego, co jest dopiero punktem wyjścia Kurtha, zatrzymuje się i uznaje wszelkie dalsze badania za nienaukowe i zwalcza je, to psychologja postaci idzie dalej i z danych psychicznych, które występują przy ujęciu pewnych struktur muzycznych, usiłuje wywieść istotę i prawidłowość samych struktur. Czy metoda ta jest słuszna, czy doprowadzi do tego celu, trudno narazie rozstrzygnąć. W każdym razie rzetelnemu człowiekowi nauki nie wolno dziś w taki sposób, w jaki czyni to Schole, atakować nowych prób wyjaśnienia tego, czego de facto bronione przez niego metody i założenia nie zdołały wyjaśnić. Rzuca to bowiem światło na atakującego raczej, niż na przedmiot atakowany, każąc wątpić w czystość logicznych uczuć tego pierwszego.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Fleischer Herbert: Philosophische Grundanschauungen in der gegenwärtigen Musikästhetik. Berlin (dyss.) 1928. 8⁰, 101 stron.

Dyssertacja powyższa stanowi szczegółowy przegląd wszelkich systemów i teoryj filozoficzno-estetycznych, które starają się podejść do problemu *kryterjum wartości w muzyce* i na podstawie pewnych ogólniejszych założeń problem ten rozwiązać. Problemy współczesnej filozofji muzyki centralizują się bowiem według autora w pytaniu: w czem leży *wartość* muzyki i jakie są jej *kryterja*. W systemach współczesnej estetyki muzycznej dają się wyodrębnić trzy typy rozwiązań tych problemów. Jedna grupa teoretyków twierdzi, że kryterjum wartości muzyki leży w *podmiocie* przeżywającym muzykę. Inni dowodzą że istotna wartość muzyki leży w jakiejś *objektywnie* istniejącej poza człowiekiem i sferą jego przeżywań i poza samem dziełem sztuki, w substancji *metafizycznej*. Trzeci typ rozwiązania tego problemu widzi jedność dzieła sztuki, przeżycia tego dzieła i wartości w niem zawartej, wywodząc tę ostatnią z współpracy czynników formalnych (objektywnych), psychicznych (subjektywnych) i metafizycznych. Przechodząc od teoryj sensualistycznych (Bekker, Elster, częściowo Riemann) i affektywnych (Kretzschmar), które za kryterjum wartości muzycznej uznają podmiot psychofizyczny, poprzez systemy psychologizujące (Riemann, Schering, Wetzel), które również w podmiocie, ale w jego *wyższych* funkcjach psychicznych, głównie intelektualnych, widzą to kryterjum, kończy autor na omówieniu metafizycznych w założeniu systemów Kurtha i Busoniego, którzy muzykę uznają tylko za fizyczny wyraz, za symbol metafizycznej substancji (wola u Kurtha, Bóg u Busoniego), w której zawiera się istotna wartość tej sztuki. Ostatnia część pracy, w której czytelnik spodziewa się znaleźć własne wywody i poglądy autora, opiera się na teorjach Mersmanna, a głównie Dessoira, reprezentujących trzeci, z wyżej wymienionych typów teoryj. W ścisłej zależności od nich podaje autor następujące określenie kryterjum wartości w muzyce (str. 80): kryterjum wartości w muzyce jest *strukturą* danego dzieła sztuki, z nią wiążą się zmysłowo-estetyczne i duchowe elementy, składające się na przeżycie subjektywne danego dzieła, które splata się z fizykalnie danym materjałem dźwiękowym w jedną, organiczną całość. Przeciw tak ujętemu kryterjum możnaby wytoczyć szereg zarzutów, któreby nas mogły zbyt daleko zaprowadzić. Najważniejszym z nich jest ten, że autor, nie chcąc właściwie wystąpić przeciw jednemu z referowanych przez się poglądów, stara się połączyć wszystkie razem, w konsekwencji czego, zupełnie nieorganicznie i bez koniecznego związku miesza najrozmaitsze *sfery rzeczywistości* z sobą. Rozprawa, ciekawa niezmiernie ze względu na swój temat, nie wykazuje daleko idącej samodzielności myślowej. Referowane teorje rzadko kiedy zostają tu krytycznie omówione, a jeśli już, to autor i tu posługuje się argumentami innych teoretyków. Ciężki, typowo niemiecki styl i nie odrazu oczywisty stosunek wzajemny poszczególnych partyj wywodów, wynikający z koniecznej kondensacji w przedstawianiu omawianych systemów, utrudniają czytelnikowi studjum tej książki, na której pochwałę trzeba jednak podnieść ogromne wprost i wnikliwe oczytanie autora. Rozprawę kończy bardzo ciekawie ujęty rozdział o filozoficznem podłożu dzisiejszej muzyki. Autor twierdzi, że w muzyce współczesnej znajdują swój wyraz dwie biegunowo przeciwne tendencje, dwa zupełnie sprzeczne z sobą nastawienia psychiczne: jedno z nich akcentuje *zmysłowo-estetyczne* pierwiastki muzyki, a więc *dźwięk*, jego barwę i różne jego kompleksy, oraz *rytm*; drugie jest skondensowanem odbiciem dążeń *ascetycznych*, nieosobistych, wyrażających się w podkreślaniu w muzyce elementów *intelektualnych*, formalnych. Rozważania te wskazujące na potrzebę wszechstronnego wyczerpania poprzednio omawianych kwestyj, różnią się jednak od nich sposobem postawienia i podejścia do problemu, nie stoją bowiem w zupełności na gruncie *filozofji muzyki*.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

S t i e g l i t z Olga: Einführung in die Musikaesthetik. Stuttgart 1928. J. B. Cotta'sche Buchhandlung. Zweite, neubearbeitete u. vermehrte Auflage. 8⁰, 198 stron.

Autorka zaznacza w przedmowie, że zarówno zakres przedmiotu, jak i metoda pracy pozostały zasadniczo niezmienione w stosunku do I wydania z r. 1912. Okoliczność ta siłą faktu zaciężyła nad książką jako różnego rodzaju niedociągnięcia z punktu widzenia najnowszych badań, których wyniki okazały się właśnie w latach powojennych b. istotne dla obecnego stylu estetyki muzycznej. W pierwszym rzędzie wchodzi tu w grę, strona *metodyczna*, która nietylko zmieniła sposób podejścia do problemów estetycznych, ale — co ważniejsze — przyniosła z sobą cały szereg problemów nowych, w dawniejszej estetyce zupełnie nieuwzględnionych. Pominięcie ich w książce, choćby nawet służącej dla celów orjentacji amatora, musimy uznać za brak bardzo poważny, pomimo że technicznie usprawiedliwiamy je zbyt wielką trudnością, którą przedstawiałoby w II wydaniu nietylko uzupełnienie strony merytorycznej, ale i konieczna w stosunku do tej ostatniej zmiana metody. Braki te są tem więcej rażące, że autorka staje na stanowisku estetyki psychologicznej, która w ostatnich latach zyskała sobie wśród wszystkich innych metod stanowisko niemal dominujące. Za najlepszą część książki uznać należy wobec tego rozdziały, zajmujące się przedstawieniem dawniejszych kierunków w estetyce muzycznej. Kierunki te ujęte tu zostały bowiem raczej z punktu widzenia nowszej (choć nie najnowszej) estetyki, t. zn. podkreślone w nich zostały te momenty, które dla późniejszego rozwoju okazały się najbardziej istotne. Dowodzi tego już sam fakt przeciwstawienia w estetyce XVIII i XIX wieku kierunków objektywnego i subjektywnego, które dziś dopiero precyzują się jako stanowiska krańcowo odmienne; tem dziwniejszym wydaje się fakt, że autorka nie wyciąga z tego ostatnich konsekwencyj, reprezentowanych przez dzieła Kurtha i Mersmanna, które przecież w chwili ukazania się jej książki w druku dawno już były dobrem ogółu. W sposób absolutnie niewyczerpujący potraktowane zostały też najistotniejsze problemy estetyki, jakiemi są problem treści w muzyce i łączący się z nim jak najściślej problem przeżycia muzycznego. *Treść* dzieła muzycznego określona jest zdaniem autorki za pośrednictwem trzech czynników: historycznego, wyznaczonego epoką, w której dzieło powstaje, indywidualnego, wyznaczonego osobowością twórcy, i estetycznego w ściślejszem tego słowa znaczeniu. Czynnik estetyczny reprezentowany jest *kategorją* estetyczną, do której dane dzieło należy. Kategorje, których liczba i rodzaj są różne u poszczególnych filozofów, a których autorka przyjmuje za Dessoirem sześć (piękno, wzniosłość, tragizm, komizm, brzydota i wdzięk — ostatnie znane w terminologji niemieckiej jako „anmutig") powstają w związku z typem uczuć, wyzwolonych przez dane dzieło sztuki, i stają się kryterjum wartościowania dzieła. Ponieważ jednak w muzyce, w przeciwieństwie, do sztuk plastycznych i poezji czynnik uczuciowy w przeżyciu estetycznem nie narzuca się w tem samem znaczeniu i sprecyzowaniu, przeto nie można tu mówić o kategorjach estetycznych w oddzieleniu od kategoryj historycznych, a nawet, niezależnie od kategoryj historycznych, nie można tu z uczucia czynić podstawy wartościowania. Za dowód posłużyć tu może tok myśli samej autorki, który wykazuje dobitnie absolutną płynność i niestałość kategoryj piękna w muzyce (zresztą i w każdej innej sztuce). Za jej kryterja pozytywne uznaje autorka czystość dźwięku (?), przejrzystość rozczłonkowania formalnego, szlachetność melodji i harmonji; za kryterja negatywne: brak silnych dysonansów, zbyt silnych efektów dynamicznych i nieuzasadnionych kontrastów. Rozumowanie takie uznać musimy za naiwne w stosunku do każdorazowych postulatów stylu, które jedynie rozstrzygać mogą, co jest, a co nie jest pięknem w danym wypadku; niema stałego pojęcia piękna w estetyce, zmienia się ono w zależności od praw rozwoju i logiki, właściwych danej epoce, szkole czy jednostce twórczej. Rozumowanie to zdradza zresztą zupełny brak stosunku do praktyki współczesnej lub dawniejszej, w której przecież nie obowiązują kryterja wartościowania i pojęcia piękna w znaczeniu przyjętem przez autorkę. Kryterja te odnosić się mogą do

muzyki klasycznej, oczywiście znowu w znaczeniu ściśle określonego w czasie i przestrzeni stylu klasycznej szkoły wiedeńskiej. Istnieje tu zresztą błędne koło w dowodzeniu. Z istnienia kategoryj estetycznych w muzyce usiłuje autorka dowieść, że i w muzyce, podobnie jak w innych sztukach, istnieć muszą, jeżeli nie przedstawienia treści to przynajmniej uczucia treści („Inhaltsgefühle"). Same bowiem uczucia, opierające się na wrażeniu zmysłowem, powstającem pod wpływem podniety estetycznej, lub na wartościowaniu stosunków formalnych, zawartych w dziele sztuki, nie mogą stać się podstawą kategoryj estetycznych. Czem są jednak te uczucia treści w muzyce, tego autorka nie rozstrzyga, a to musiałaby rozstrzygnąć, zanim ustanawia istnienie opartych na tych uczuciach kategoryj estetycznych, o ile jej rozumowanie miałoby być przyjęte, choćby tylko z punktu widzenia czysto formalnego. Podobnie i rozdział poświęcony muzyce programowej i muzyce z tekstem, nie kusząc się o zgłębienie psychologicznych różnic w założeniu, właściwem różnym rodzajom sztuki, przynosi sądy czysto powierzchowne. Postawa naogół raczej referująca aniżeli samodzielna, byłaby ostatecznie do przyjęcia w książce o celach popularyzatorskich, pod warunkiem że autorka zdoła wykazać w niej jakikolwiek osobisty stosunek do problemów, tam poruszonych, oraz że obejmuje horyzonty możliwie wszechstronne. Warunków tych jednak książka omawiana nie spełnia.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Anschütz Georg: Abriss der Musikästhetik. Lipsk 1930. Breitkopf u. Härtel. 8⁰, 196 str.

W dzisiejszej coraz liczniejszej literaturze z zakresu estetyki muzycznej zajmuje książka Anschütza specjalne miejsce, wyznaczone jej w pierwszym rzędzie przez metodę badania. Metoda ta nie daje się podciągnąć ani pod punkt widzenia estetyki wyłącznie spekulatywnej, ani fenomenologicznej, formalistycznej, czy psychologicznej, nie pokrywa się też z metodą dzisiejszej estetyki stosowanej. Stawiając sobie za cel zakres badań możliwie najszerszy, estetyka Anschütza jest według określenia autora właściwie systematyką muzyki, dążąc równocześnie do syntezy, która pozwoliłaby ogarnąć wzajemne związki i stosunek tych poszczególnych zakresów. Stanowisko to podyktowane zostało prawdopodobnie silnem poczuciem organiczności i żywotności wszelkich, zjawisk artystycznych, które autor wykazuje na każdym niemal kroku i dzięki któremu broni się instynktownie przed przyporządkowaniem się bezkrytycznem pod kanony metodyczne tego lub innego systemu z obawy przed jednostronnością. Przynosi ono też ze sobą pewną świeżość i bezpośredniość ujęcia przedmiotu niezmiernie pożądaną, zwłaszcza gdy idzie o zjawisko artystyczne. Anschütz umie spojrzeć na wszystko nieuprzedzonem okiem badacza, nieuprzedzającym nigdy zgóry, z której strony przyjdzie rozwiązanie problemu i — co więcej — nie forsuje nawet możliwości tego rozwiązania tam, gdzie obecny stan nauki nie dojrzał jeszcze do niego w całej pełni. Zadawalnia się wówczas samem wskazaniem problemu, ew. dróg, mogących w przyszłości doprowadzić do jego rozwiązania. Z drugiej jednak strony kryje w sobie metoda Anschütza pewne niebezpieczeństwa. Zakres problemów staje się niezmiernie obszerny, tak bardzo, że grozi niemożliwością wyczerpania poszczególnych zakresów, oraz utratą organicznego związku tych zakresów z problemem centralnym. Postawienie tych wszystkich problemów szczegółowych w jednej perspektywie, zwłaszcza o ile one nie są bezpośrednio związane z problemem centralnym, przesuwa często punkt ciężkości na dziedziny mniej istotne i zajmuje nas ze szkodą innych, których pogłębienie byłoby bardziej pożądane. Do takich problemów niezwiązanych bezpośrednio z centralnym problemem przeżycia muzycznego i samego dzieła sztuki należy przedewszystkiem psychologja dźwięku, której autor poświęca dość miejsca, a która — z wyjątkiem pewnych kwes-

tyj granicznych — nie jest właściwie, ściśle biorąc, problemem estetyki. Argumenty na uzasadnienie tego twierdzenia i ostateczne rozgraniczenie psychologji dźwięku od psychologji przeżycia muzycznego jako przeżycia estetycznego zostały definitywnie sprecyzowane przez E. Kurtha w jego ostatniej książce („Musikpsychologie", 1931), do której też odsyłamy czytelnika niedostatecznie zorjentowanego w tych sprawach. To samo dotyczy rozdziałów o pedagogji muzycznej i o krytyce muzycznej. Stanowią one właściwie problemy odrębne od problemów estetyki muzycznej, a jako takie wymagają bardziej gruntownego naświetlenia, niż to, które z natury rzeczy znaleźć mogły w dziele Anschütza. Jedyny wspólny punkt widzenia, który dałby się do nich wszystkich zastosować, t. j. punkt widzenia psychologiczny, nie jest naogół dość jednolicie przeprowadzony i nie stanowi dla autora tak głębokiego oparcia, by usprawiedliwić tego rodzaju metodę. Pomimo tego jednak do najlepszych i najbardziej osobiście ujętych rozdziałów książki należy zaliczyć te, które autor wyprowadza z psychologji. A więc przedewszystkiem zagadnienie: czem jest *słuchanie muzyki*. Muzyka ma dla Anschütza treść subjektywną i objektywną równocześnie. Rozróżnienie to nie jest w jego interpretacji wprawdzie zupełnie zrozumiałe. Za objektywną bowiem treść muzyki uznaje on uczucia radości i smutku, wyabstrahowane jako nastrój z przeżyć subjektywnych. Wobec takiego postawienia kwestji wątpić należy, czy i oile te uczucia mogą wogóle zostać zobjektywizowane w przeżyciu słuchacza, oraz gdzie jest ta granica, poza którą one przestają być subjektywną, a stają się objektywną treścią muzyki? Czy charakter ich subjektywny kończy się z chwilą, gdy przestają istnieć w naszej świadomości przedstawienia treści, które im służyły za podstawę psychologiczną? O tem autor nie mówi. W każdym razie rozgraniczenie to uznać należy za dowolne. Jest ono jedną z prób wyjaśnień, do których uciekała się już niekiedy estetyka spekulatywna, a w dzisiejszej estetyce jest jedną z masek estetyki psychologicznej, poza któremi kryje się niemoc rozwiązania problemu treści w muzyce z chwilą, gdy usiłuje wglądnąć poza tajemnice czysto subjektywnych czynników przeżycia muzycznego. Sam fakt zresztą, że autor przyjmuje tu istnienie najrozmaitszych kategoryj uczuć estetycznych, związanych z treścią dzieła, jako uczucia wzniosłe, apollińskie, logiczne, epiczne, liryczne, dramatyczne (te trzy ostatnie *nie* w połączeniu z elementem literackim), uczucie aktywności i pasywności i t. p. dowodzi, że sam nie potrafi abstrahować tu od przedstawień treści, kojarzących się z danem zjawiskiem muzycznem, i to od przedstawień treści o charakterze zawsze mniej lub bardziej sybjektywnym. Wobec tego prawdziwie pozytywne rezultaty wnosi dopiero ustęp, w którym autor świadomie przerzuca się na teren czysto subjektywnych czynników przeżycia muzycznego. Całokształt tych czynników ujmuje autor pojęciem postrzegania („der Wahrnehmung", str. 9), które jako typ poznania opartego na zmysłach przeciwstawia w znaczeniu Platona i Arystotelesa typowi poznania opartemu na intellekcie. Jednak w samej czynności postrzegania, jako funkcji poznania „estetycznego", t. j. opartego na zmysłach już tkwi według autora pewien czynnik intelektualny, mianowicie tendencja do systematyzacji postrzeganych zjawisk, oraz możliwość pewnej suprapozycji treści, nie danych bezpośrednio w spostrzeżeniu zmysłowem. Skonstatowanie tego faktu nie jest czemś zasadniczo nowem (Wundt, Lipps, Riemann), ale naświetlenie go z punktu widzenia wzajemnego stosunku fizjologicznych i psychicznych funkcyj w człowieku przeprowadzone tu zostało po raz pierwszy w sposób tak zrozumiały i bezpośredni, głównie dzięki podkreśleniu organicznego związku tych funkcyj. Tego rodzaju ujęcie może być w przyszłości pomocnem do wytłumaczenia związku zmysłowej, czyli czysto dźwiękowej, i formalnej treści dzieła muzycznego w naszem przeżyciu, Sam autor słusznie formułuje na podstawie tych związków niejako kolejność trzech różnych

stadjów przeżycia muzycznego przy słuchaniu: 1. stadjum naiwnego, podświadomego prawie przeżywania, 2. stadjum, w którem uświadomienie sobie wszelkich rozumowo dostępnych, a więc konstruktywno-formalnych cech dzieła wysuwa się na pierwszy plan, 3. stadjum, w którem na podstawie uzyskanego już zrozumienia konstrukcji następuje pewien wyższy stopień ponownego przeżywania naiwnego bez udziału świadomości. Na tej samej podstawie usiłuje autor sprecyzować możliwie wszechstronnie kryterja *muzykalności*. Jako takie uznaje zarówno możliwość wszelkich pozytywnych reakcyj na wrażenia muzyczne, wyrażającą się uczuciem przyjemności i wzmożonego tempa życia psychicznego, jak i możliwość zrozumienia słuchanej muzyki, zajęcia krytycznego stanowiska do utworu słyszanego, dalej zrozumienie dla linji melodycznej, par exellence polifonicznej, dla walorów harmoniki, rytmiki, dynamiki, oraz dla cech poszczególnych stylów. Niewątpliwie zarówno w kwestji samego przeżycia muzycznego, jak i w badaniach nad istotą muzykalności, wymagać będą w przyszłości uwagi autora jeszcze dalszego pogłębienia, jednak, jak to już wyżej zaznaczyłam, sam sposób podejścia do tych zagadnień otwiera możliwości nowych wyników. Poruszyłam tylko zagadnienia najważniejsze, które żadną miarą nie mogą dać wrażenia o bogactwie materjału zgromadzonego w książce Anschütza. Wystarczą one jednak, aby zaświadczyć o jej nieprzeciętnych walorach i scharakteryzować osobowość autora, który jest nietylko uczonym, ale w pewnym stopniu i artystą, dążącym do syntezy, umiejącym intuicyjnie wniknąć w tajemnice psychiki ludzkiej i sięgnąć w jej głąb. Dlatego lekturę tej książki zalecić można gorąco wszystkim, interesującym się estetyką muzyki. Jest ona jedną z tych, które działaniem swem na czytelnika wychodzą daleko poza pozytywne rezultaty, sprecyzowane w tekście.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Sachs Curt: Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. Lipsk 1930 Quelle u. Meyer. 8^{0}, 87 str. („Musikpädagogische Bibliothek", zeszyt 8, wyd. L. Kestenberga).

Jeśli się weźmie na uwagę fakt, że praca ta ukazała się w „muzyczno-pedagogicznej bibljotece“ (pomiędzy takiemi pracami, jak „Schulchor“, „Melodielehre“ „Harmonielehre“ i t. p.) i że obejmuje 83 strony, to dla jej oceny otwierają się zasadnicze aspekty. Nawet w obecnym stanie, gdy zbadanie grupy problematów tworzących „muzykologję porównawczą“ jest jeszcze powierzchowne i zawiera liczne bardzo luki, wykluczone jest ujęcie „zasad“ („Grundzüge“) tej nauki nawet z pomocą jak najbardziej skoncentrowanego i zwięzłego przedstawienia ich. To zaś, że ta praca ukazała się w „pedagogiczno-muzycznej bibljotece“ dowodzi już zacieśnienia jej horyzontów przez *cel* tego rodzaju wydawnictwa, cel zupełnie jasno wytyczony. Z punktu widzenia naukowego poznania nastawienie tego rodzaju powoduje, rzecz jasna, konieczność pewnego zacieśnienia, dającego się ze względu na naturę przedmiotu odczuć bardzo dotkliwie. Jeśli Sachs we wstępie (str. 1) twierdzi, że: „muzykologja porównawcza zajmuje się muzycznem wypowiadaniem się ludów nie-europejskich na jakimkolwiek stopniu kultury“, że następnie „na grunt europejski wchodzi tylko w tych miejscach, gdzie zdala od form muzycznego życia europejskiego zachowały się resztki starodawnego kultu muzyki, nakrywające się z temi, które są równe nie-europejskim“ i wreszcie że „nauka ta stała się historją muzyki, tylko że nie tą historją, która rozpoczyna się dopiero od Greków i t. d.“, to takie określenie muzykologji porównawczej jest bardzo jednostronne. W zwykłem systematyzowaniu muzykologji rozumiemy przez „muzykologję porównawczą“ nie tylko to, co się zwykło nazywać etnologją muzyczną, jak to czyni również Sachs, lecz o wiele więcej! Muzykologja porównawcza,

jak to już widzimy z nazwy: „porównawcza“, oznacza poznanie z wyższego stanowiska, poznanie *wszystkich*, t. j. europejskich i nie-europejskich, historycznych i psychologicznych, estetycznych i etnologicznych zjawisk muzycznych, krótko mówiąc: oznacza kulminacyjny punkt filozoficzny wszelkiego muzykologicznego badania. Ewentualny zaś zarzut, że jeszcze nie nadszedł czas na taki stan rzeczy, i że potrzeba jeszcze wiele pracy przygotowawczej i że w ten sposób określenie Sachsa odpowiada stosunkom obecnym, nie byłby słuszny. W ścisłym opisie musi się ujmować całość, a potem dopiero w praktycznem realizowaniu pewnych dziedzin wprowadzać ograniczenia, ale zawsze z tą otwartą szczerością, że się postępuje jadnostronnie i niewyczerpuje całości. Jest rzeczą bardzo osobliwą, że ani w rozdziale p. t. „Geschichte, Methode und Literatur“ (str. 3 — 8) ani w rozdz. „Hauptschrifttum“ (str. 85 — 87) nie znajdujemy nawet wzmianki o wiedeńskim przedstawicielu muzykologji porównawczej prof. Robercie Lachu i o jego pismach. Już z historycznego punktu widzenia przysługuje Lachowi prawo pierwszeństwa jako autorowi bardzo obszernej pracy „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie“ (Lipsk 1913), w której po raz pierwszy ujęto według metody właściwej muzykologji porównawczej cały wówczas znany materjał historyczny i etnologiczny, dotyczący melodyki, i to w sposób znowu właściwy tej nauce. „Studja“ Lacha mimo wielu braków i koniecznych korektur, wynikających ze stanu dzisiejszej nauki, dają poważnemu pracownikowi w zakresie muzykologji porównawczej dziś jeszcze mnóstwo wartościowych podniet. Lach jest następnie autorem pracy „Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme“ (Wiedeń 1924), której mimo jej słabych stron w dyspozycji i t. d., nie zastąpiła dotąd żadna inna praca. Można nie bez żalu stwierdzić, że w naukę weszły tu nierzeczowe momenty, które powinny stać zdala od nauki; praca bowiem Lacha jest Sachsowi niewątpliwie znana. Jedną jeszcze uwagę należy uczynić (nietylko odnośnie do pracy Sachsa). Przyszły jakiś kongres muzykologiczny będzie musiał zająć się ustaleniem jakiegoś jednolitego klucza fonetycznego w pisowni wyrazów chińskich, japońskich, indyjskich, arabskich i innych, aby uniknąć rozbieżności. Co do ujęcia, podziału i treści, to obydwie prace, Lacha i Sachsa (poza pewnemi szczegółami) zasługują na pełne uznanie z powodu swej jasności i poglądowości. Praca Sachsa jest szczęśliwem uzupełnieniem pracy Lacha, obydwie jednak polecić należy równie gorąco.

Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń)

Heinitz Wilhelm: Strukturprobleme in primitiver Musik, Hamburg 1931. De Gruyter et Co. 8⁰, I8 258 str. 68 tablic nutowych, 13 tabel i 17 przykładów.

Aby zrozumieć należycie książkę Heinitza i ocenić ją, należy zdać sobie sprawę jasno z celu i metody pracy, cechujących szkołę Heinitza. Niemiecka współczesna muzykologja porównawcza daje się jako całość podzielić na dwie szkoły. Jedna reprezentuje *Hornbostel* (Berlin), drugą zaś *Lach* (Wiedeń) i *Heinitz* (Hamburg). Szkoła Hornbostela jest nastawiona w kierunku etnologiczno-pozaeuropejskim z jednej strony, a w kierunku psychologji tonów z drugiej strony. Swe zadanie widzi w zbieraniu, systematycznem porządkowaniu, opisywaniu pozaeuropejskiej muzyki, instrumentów muzycznych, kultu muzyki i t. d. i w eksperymentach w zakresie psychologji tonów. Typowemi dla tej szkoły pracami są takie, jak *Lachmanna* „Musik des Orients“ lub dyssertacja Mieczysława *Kolińskiego* Die Musik der Primitiv-Stämme auf Malaka und ihre Beziehungen zur samoanischen Musik“ („Anthropos“, 1930. XXV, str. 585 — 648), a więc prace, które zaznajamiają nas z muzyczną sytuacją krajów i ludów pozaeuropejskich, z pokrewieństwami, zapożyczeniami i zależnościami muzycznemi wzajemnemi poszczególnych kręgów kultur. Tego rodzaju zakres ogranicza

ich zadanie. „Muzykologja porównawcza“ oznacza dla nich historję muzyki pozaeuropejskiej. Zadawalniają się transkrypcją fonograficznych zdjęć i ich opisem, pozostają więc na powierzchni zjawisk muzycznych (nie wypowiadam tu żadnej „nagany“ ani nie deprecjonuję ich pracy), nie mogą natomiast wejść w same zjawiska, gdyż do tego nie wystarczy ich metoda pracy. Tu właśnie leży zasadnicza różnica pomiędzy szkołą Hornbostela a szkołą Lacha i Heinitza. Głębsza przyczyna tej dwoistości jest następująca. Oile Hornbostel jest w swych pracach właściwie tylko naukowcem, o tyle w zamierzeniach a często i argumentacji Lacha i Heinitza czujemy muzyka, który to, co spostrzegł i przeżył niezależnie od intellektualnego wnosi do rozważań naukowych. W łączności z tem pozostaje: 1. gromadzenie materjału jest tym dwom obce, wydaje im się być martwe, obydwaj ogarniają ten materjał dopiero w procesie żywego przeniknięcia, co równa się temu, że Lach i Heinitz rozpoczynają tam, gdzie Hornbostel kończy, że zatem z wyników Hornbostela rozwijają swe problemy; 2. że Lach i Heinitz w przeciwieństwie do Hornbostela, który jest nastawiony w kierunku psychologji tonów, okazują tendencję w kierunku psychologji muzyki. Należy przy tej sposobności wskazać na częste w kołach laików i muzykologów mięszanie jednej nauki z drugą i przenoszenie kompleksów kwestyj jednej nauki do kompleksów nauki drugiej. Dlatego najgoręcej należy polecić poznanie tych uwag co do tej kwestji, które czytamy w omawianej pracy Heinitza na str. 13. Pozatem należy tu zwrócić uwagę na fakt, że zarówno Lach jak i Heinitz pozostają w ścisłej zależności od nauki fonetyki, a wiele ich prac i dróg badawczych staje się zrozumiałemi tylko dla tego, kto jest z tą nauką zapoznany. Te najogólniejsze spostrzeżenia mogą wystarczyć, aby zająć odpowiednie stanowisko wobec omawianej tu pracy Heinitza i przyznać jej należne stanowisko w literaturze z zakresu muzykologji porównawczej. Heinitz jest par excellence badaczem *melodji*, który w przeciwieństwie do *Kurtha* postępuje na drodze ściśle eksperymentalno-przyrodniczej i stara się zgłębić istotę i treść melodji, w szczególności zaś melodji „prymitywów“. Wskazuję tu na jego liczne niezawsze może wolne od pewnych przesłanek, ale zawsze pełne ducha i ściśle przeprowadzone analizy pieśni, zawierające zupełnie nowe i niespodziewane metody pracy. Heinitz dąży w tym kierunku, aby pójść dalej poza tylko akustyczną powierzchnię muzyczno-fonetycznego ruchu wyrazu, aby obserwować „grę sił biologicznych kompleksów wyłaniających się z głębi nieświadomego“, w jej pobudzających, natężających, wyładowujących się i kompensujących działaniach i wyjaśnić to, co jest charakterystyczne w jakiejś muzyczno-formalnej strukturze. W omawianej przez nas pracy poddaje autor dokładnej analizie 25 fonogramów (9 z Afryki, 13 z wysp Oceanu Południowego, 3 z Indyj) aby oznaczyć je ze stanowiska metrum, tempa, akcentu, taktu, rytmicznej i melodycznej deklamacji, zmian wysokości tonów, tonalności i t. d. i na tej podstawie zebrać rozpoznania odnośnie do wzajemnego ustosunkowania się tych napięć i wyładowań sił, które w tych prymitywnych i stosunkowo łatwo dających się przesłyszeć ruchów wyrazu działają. Metoda prowadząca do tego celu jest następująca: słuchowe przeniesienie poszczególnych fonogramów na notację europejską, mierzenie i przedstawienie zjawisk zawartych w tekście nutowym z pomocą środków częściowo zawartych w fonetyce eksperymentalnej, subjektywne obserwowanie materjału na podstawie osobistego muzycznego odczucia, porównawcze badanie na podstawie nowożytnej wiedzy muzyczno-teoretycznej i w danym razie czynienie próby działania w drodze dodatkowych planowych eksperymentów naukowych. Przesłanką tego postępowania przy badanym materjale nie są jakieś kosmologiczne konstrukcje; chodzi o organicznie zwarte twory, które nie różnią się w tym sensie od charakterystycznych muzycznych poruszeń wyrazu u innych ludzi i ludów.

Jest to pojmowanie *fonetyczne,* według którego żadne poruszenie wyrazu w zakresie języka, sięgające do sfery akustycznego spostrzeżenia, nie jest możliwe do pomyślenia bez funkcyjnego związku między długością trwania, siłą, wysokością tonu i barwą dźwiękową. Przytem Heinitz widzi się zmuszonym do określenia pojęcia „muzyki". Usiłowanie to, tak pełne konsekwencji, wydaje się na pierwszy rzut oka czemś osobliwem, po zastanowieniu się jednak zupełnie słusznem. To, co jest pierwiastkowo istotnem w pojęciu „muzyki", widzi Heinitz nie w dźwięku (akustyczność), lecz *w ruchu* („organiczna" motoryczność), uzależnionym naturalnie od psychologicznych aktów. Akustyczność uznaje za gradację ruchowego czynnika poza próg słyszalnego spostrzeżenia, która to gradacja dla dzisiejszego człowieka aż do jego średniego wieku wynosi 16 — 20 podwójnych drgnień. W ten sposób zatem nietylko poezja, muzyka i taniec, lecz także architektura, rzeźba i malarstwo wyrastałyby z tego samego pierwiastka, t. j. z ruchu, którego końcowy produkt staje przed człowiekiem jedynie w zmiennem tempie jako akustyczne lub optyczne, czasowe lub przestrzenne albo czasowo-przestrzenne zjawisko. Akustyczna spostrzegalność jest więc tylko wynikiem skomplikowanych genetycznych procesów, lecz nie istotą psychofizjologicznie przeżywanego muzycznego zjawiska. Muzyka jest „słuchową projekcją" motorycznego napięcia i wyładowania w świat przestrzenny (str. 24). W ten sposób pojęcie muzyki doznaje znaczeniowego rozszerzenia: jego pierwiastki i działania winny być zrozumiane z pełnego zakresu swych biologicznych związków. To oznaczenie pojęciowe wywołuje konieczność krytycznego zajęcia się zwykłą terminologją. Wywody w tej kwestji, bardzo obszerne, stanowią też główną wartość i główną siłę pracy Heinitza. Są one wzorowe w swem ściśle logicznem, choć niekiedy zapewne nieco jednostronnem przemyśleniu. Ta część książki winna być nietylko dokładnie przeczytaną, ale jak najdokładniej przemyślaną przez czytelnika, gdyż wiele zasadniczych pojęć zjawia się w nowem świetle; cały szereg ważnych i godnych uznania różnic pojęciowych jest w tej pracy wykazany, m. in. wystarczy wskazać na znakomite określenie tego, co w muzykologji porównawczej oznacza słowo: „prymitywność".

Dotychczas mówiliśmy o metodzie Heinitza. Obecnie zajmiemy się wynikami, do których Heinitz doszedł. Mała ilość zbadanych przez niego melodyj (25!) nie pozwala nam uznać tych wyników za ostateczne, lecz za doraźne. Obszerniej zajmuję swe stanowisko wobec wyników Heinitza w osobnej pracy („Historja pojęcia pieśni ludowej w literaturze muzycznej". *Przyp. redakcji:* w najbliższym zeszycie Kwartalnika muzycznego ukaże się artykuł autora pt. „Pieśń ludowa i muzykologja"). Tu ograniczę się do stwierdzenia, że zasadnicze znaczenie i punkt ciężkości pracy Heinitza leży w wyjaśnieniach pojęć i wypracowaniu nowych metod pracy, mogących dać nowy wgląd w kwestje. Można nieskończenie wiele uwag i spostrzeżeń uczynić na postawie dzieła Heinitza, budzącego ogólniejsze zainteresowanie. Przedewszystkiem powstaje pragnienie, aby autor w osobnej pracy zebrał wszystkie psychologiczne założenia, które stanowiły podstawę jego pracy i aby nieco obszerniej rozprawił się krytycznie z odnośną literaturą, zwłaszcza tą, która podaje wartościowe i wyjaśniające wyniki i nowe sformułowania (np. praca Lacha o problemie treści w estetyce muzycznej, w „Kretzschmar-Festchrift"; praca Wernera o mikromelodyce i mikroharmonice w „Zeitschrift f. „Psychologie", 1926; praca Kułakowskiego o strukturze melodyj ludowych, Moskwa, 1928, praca Szyszowa o analizie budowy melodyjnej, Moskwa 1927 i t. d.). Jeśli autor uznaje strukturę melodyczną w ostateczności swej za „napięcie i wyładowanie" a przytem z całą stanowczością wymaga, aby porzucić „muzyczną hermeneutykę" w duchu Kretzschmara-Scheringa, to wolno zapytać, czy używając wyrażeń „napięcie" i „wyładowanie" w sensie teorjopoznawczym i muzyczno estetycznym nie czyni się już pierwszego kroku *w obrębie* hermeneutyki? Także co do

kwestji tworzenia interwału kadencyjnego w „prymitywnych“ czy innych melodjach wokalnych będę miał sposobność do uwag w osobnej pracy, objaśnionej przykładami.

Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń)

H i r o s i E n d o: Bibliography of Oriental and Primitive Music. Azabu-Ku, Tokyo, The Nanki Music Library, 1929. 8⁰, II i 62 str.

Powiedzmy odrazu: żaden sąd o wartości tej pracy nie byłby za ostry. Tylko, z *zasadniczych* względów zajmiemy się tą „bibliography“. Jest podzielona na 2 części: pierwsza podaje alfabetycznie odnośne prace według autorów kolejno ponumerowane (prace anonimowe według pierwszych słów tytułu); druga zaś podaje wykaz krajów i ludów, powołując się na numery części pierwszej. Jeśli więc ktoś chce dowiedzieć się czegoś o Chinach, zmuszony jest naprzód znaleźć w II cz. słowo „Chiny“ i następnie długo wertować cz. I i wyszukiwać odnośne numery, porozrzucane z powodu alfabetycznego układu tej I części, Traci się wiele czasu na ustawiczne szukanie a przedewszystkiem traci się przegląd odnośnej literatury. Byłoby przecież rzeczą najprostszą zebrać w takiej „bibliography“ wszystko to, co do siebie należy. Naukowa bibljografja posługuje się z reguły *systematycznym,* a nie innym układem. Ileż luk znajdujemy w wyszczególnianiu literatury! Wystarczy wglądnąć w „rejestr rzeczowy“. Nie jest największym błędem, że do „prymitywnej i orjentalnej“ muzyki zalicza autor muzykę... portugalską i hiszpańską. Wymienia narody fińsko-ugryjskie pomija jednak... Węgrów. Wymienia naogół 645 dzieł. Każdy fachowiec już zgóry wie, co ma sądzić o tej cyfrze. Autor nie wymienia nawet wszystkich publikacji takiego Hornbostla, Lacha, Myersa, Heinitza, Tiersota...! Leksykon Riemanna zawiera dokładniejszą literaturę przedmioru. Pomięszane są też rzeczy zasadnicze z bezwartościowemi. Do wymienionych 645 dzieł możnaby dodać półtora razy więcej, a jeszczeby nie wyczerpano literatury przedmiotu (pomijając nawet drobne notatki, uwagi i t. p.). Autorowi brak wstępnych wiadomości fachowych, bibljograficznych, systematyczno-bibljotekarskich. Praca jego nie posiada najmniejszej wartości.

Dr. J. Pulikowski (Wiedeń)

E c k a r d t Andreas: Koreanische Musik. Tokyo 1930. Deutsche Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens. 8⁰, VIII, 63 str. (Lipsk C I, Asia Major).

Wielkie trudności w badaniu muzyki kulturalnych narodów orjentalnych polegają na tem, że obok przygotowania muzykologicznego badacz winien posiadać dokładną znajomość języków i djalektów oraz — last not least — wczucie i rozumienie kultur a w szczególności muzyki tych narodów. W jakiej mierze autor powyższej pracy czyni tym warunkom zadość, ujrzymy niebawem. Przedtem jeszcze kilka uwag o stopniu zainteresowania koreańską muzyką i jej badaniem. Jest rzeczą dostatecznie znaną, w jak wielkiej mierze postępuje europeizacja kultury i cywilizacji kultur azjatyckich, czyniąc wyłomy w budowli azjatyckiego świata wyobrażeń, i jeśli nie znajdzie się jakaś zbawcza przeszkoda, to świat ten zamieni się na rumowisko. Poznanie tego stanu rzeczy stanowi przestrogę dla nauki, aby nie zwlekała, lecz na czas wystąpiła czynnie, póki jeszcze zachowuje się to, co jest pierwotne. Nauka musi zebrać wszystko to, co jest do zbadania, aby zachować je dla potomności i poznania. W tym względzie muzyka koreańska stanowi istotną część, mianowicie dlatego, że nietylko jest dotychczas bardzo mało znaną, ale także z tego powodu, że tylko w Korei jest uprawiana staroklasyczna muzyka (np. na uroczystościach

wyznawców Konfucjusza i na bankietach pałacowych), nie mówiąc już o tem, że Korea, jako uczenica Chin z jednej strony, a jako mistrzyni Japonji z drugiej strony posiada w historji kultury szczególnie wielkie znaczenie. Co się tyczy pracy Eckardta, to jako całość należy ją uznać za wartościowe wzbogacenie naukowej literatury w powyższym sensie. Po części zestawia ona to, co dotychczas jest znane, po części zaś podaje wiele nowych wiadomości i spostrzeżeń. Autor posiada dokładną znajomość języka, piśmiennictwa, oraz zwyczajów i kultury obyczajowej koreańskiej, natomiast w przygotowaniu muzykologicznem ukazują się pewne braki; nie mógłbym również przyłączyć się do jego oceny i wartościowania kultury wschodnio-azjatyckiej. Co do pierwszej kwestji, to uczeń Heinitza, Lacha czy Hornbostela obrałby inny podział pracy, aniżeli to czyni Eckardt (1. Pojęcie Azjatów o muzyce i jej związku z literaturą, filozofją i religją — 2. Budowa tonów — 3. Podział muzyki — 4. Wiadomości historyczne — 5. Instrumenty — 6. Pismo nutowe, melodja i harmonja — 7. Orkiestra, chóry, tańce). To co należy do siebie, jest oddzielone, rzeczy różne są razem umieszczone. Także uwagi historyczne (np. na str. 11, 13) nie są zawsze szczęśliwe, a ponadto nie brak między niemi sprzeczności. Przy omówieniu „budowy tonów“ czytamy na str. 9.: „Dziwne jest nazwanie oktawy dzieckiem“ (w teorji koreańskiej), albo takie wyrażenie, jak: „Ton zasadniczy, huang-chung tworzy kwintę, lin-chung“. Uważam, że w tem niema nic dziwnego, jest to nawet zupełnie naturalne. Dla psychologa muzyki jest od czasów Stumpfa i jego następców rzeczą zrozumiałą, że dla obrazowego przedstawienia muzyczno - psychologicznego, uczuciowo pojmowanego stosunku pokrewieństwa między tonem zasadniczym a jego oktawą posłużono się równaniem z bliskim stosunkiem rodziców i dziecka (ton zasadniczy jako „ojciec“, oktawa jako jego „dziecko”). Że zaś „ton zasadniczy, huang-chung, wytwarza kwintę”, to już od czasu „Blasquintentheorie” Hornbostela jest zupełnie wyjaśnione. W swych sądach i wartościowaniach jest Eckardt zbyt europejsko nastawiony, co doprowadza do mylnych sądów i utrudnia mu należyte zrozumienie podstaw i zasadniczych tendencyj muzyki wschodnio-azjatyckiej. I tak czytamy na str. 14: „Wobec tego jest też zrozumiałe, dlaczego muzykalne ucho Azjaty wschodniego jest tak ogromnie wynaturzone; to sto i tysiąc lat trwające stare przyzwyczajenie i przesada dadzą się naprawić tylko z jak największą cierpliwością”. Albo na str. 50, 51: „Wyczuwamy, że muzycy (sc. koreańscy) nie panują nad instrumentem w tej mierze, aby mogli wydobywać ton dający się ściśle oznaczyć... Ucho odgrywa mniejszą rolę... Panuje pewna bezmyślność i tępe trzymanie się tego, co jest od dawna w użyciu...” Na takie powiedzenia mógł sobie jeszcze pozwolić Ambros, *dziś* natomiast nie powinny być wypowiadane. Dzięki bowiem badaniom naukowym ostatnich dziesięcioleci kultura Azji wschodniej (i innych narodów) przestała być niemożliwą dla naszego wczucia się, a jeśli nawet nigdy w pełnej mierze nią nie będzie, to jednak intellektualnie może być i jest zrozumiałą. Dziś żaden przedstawiciel muzykologji porównawczej nie wypowie takich poglądów, jakie czytamy w pracy Eckardta odnośnie do słuchu muzycznego Chin. Czyż bowiem Nieeuropejczyk nie mógłby tego samego powiedzieć o europejskiem odczuwaniu muzyki? I czy możemy mówić o muzycznie wynaturzonem uchu, jeśli w pracy Hornbostela („Die Massnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel” w publikacji „Festschrift W. Schmidt”, Wiedeń 1928), czytając o tem, że nastrojenie gongu trwa nieraz miesiącami, aby osiągnąć zupełnie czysto zamierzoną wysokość tonu? Z załączonych w dodatku do pracy Eckardta dziewięciu melodyj koreańskich wydaje mi się szósta być pochodzenia nie wschodnio-azjatyckiego, lecz bastardem z kawiarnianej muzyki europejskiej.

Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń)

R o s e n t h a l Ethel: The Story of Indian Music and its Instruments. A Study of the present and a record of the past together with Sir William Jones celebrated treatise in full, with 19 plates chiefly of instruments, music illustrations and a map. London, William Reeves. 1928. 8⁰, XXVIII i 220 str.

Jeśli autorka pisze, że w swej pracy zamierza tylko „zachęcić czytelnika (nb. angielskiego) do szerszego i głębszego zainteresowania się przedmiotem i dlatego nie pragnie dać wyczerpującego przedstawienia" tematu, zadawalniając się „to inumerate some of the many attractive features which emphasis the charm, dignity and interest of Indian music" (str. VII), to już tem samem charakteryzuje charakter i istotę swej pracy, tem samem odejmując możność krytycznego rozpatrzenia układu jej i treści. Praca ta jest bardzo popularną dziennikarską publikacją bez znaczenia naukowego (do czego zresztą nie ma pretensji), abstrahując od 19 światłodruków, które unaoczniają częściowo sposób gry na instrumentach poszczególnych. Twierdzenie na str. XVI, że: „Owing to his geographical position, the northerner has been more directly affected by foreign elements than his Dravidian brother of the south", nie da się utrzymać wobec najnowszych badań, udowadniających, że Południe było tak samo wystawione na działanie wpływów, jak Północ. (Por. prace R. Heine-Geldern'a i O. Menghin'a w „Festschrift P. W. Schmidt", Wiedeń 1928). Praca dzieli się na 8 rozdziałów, nie zawsze odpowiadających treści. Bibljografja załączona na końcu pracy daje trafny wybór literatury przedmiotu, ale poza jednym wyjątkiem (francuskim) ogranicza się do angielskiej literatury, jak to bywa zazwyczaj (ku szkodzie naukowych badań) u Anglików i Amerykanów (USA). Autorka winna była wymienić słynną pracę C. Sachsa „Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens", 1915, 2 wyd. 1923.

Dr. J. Pulikowski (Wiedeń)

W h i t e Newman I.: American Negro Folk-Songs. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press. 1928. 8⁰, XII, 502 str.

Jakkolwiek praca ta nie pochodzi od muzykologa, lecz profesora historji literatury, i jakkolwiek nie zawiera więcej jak 15 melodyj, to jednak dla folklorysty muzycznego cennym jest jej materjał, poruszający bardzo wiele kwestyj ogólnych i stanowi wartościowe wzbogacenie dotychczasowej literatury. Muzyka amerykańskich murzynów przedstawia się nietylko w muzykologji, ale i ogólnej historji kultury jako jedno z najbardziej interesujących, a zarazem i najbardziej zawikłanych zjawisk. Negrzy amerykańscy — to lud żyjący zdala od swej właściwej ojczyzny, gnębiony niewolą od wieków, zchrystjanizowany, posługujący się mową białych, których obyczaje i zwyczaje przejął i zawsze zdany na to, że wszystko, co doskonałe, pochodzi od białych, a równocześnie naśladujący (jak wszelkie ludy pierwotne) i stosujący się do wzorów, dostarczanych im przez białych; otóż ten lud wyzbył się, jak niektórzy twierdzą, wszelkiego „afrykanizmu", stracił swe cechy swoiste i stoi zupełnie pod wpływem rasy białej. Z drugiej jednak strony różni badacze są zdania, że mimo wszelkiej zależności i zewnętrznego przystosowania się, amerykański murzyn pozostał wierny swej istocie i pozostał „afrykańskim". Łatwo zrozumieć można, że przy rozstrzyganiach takich kwestyj przez Amerykanów (w pierwszym rzędzie) potężną a nawet do pewnego stopnia rozstrzygającą rolę odegrały polityczne i narodowe względy, jeśli się zważy, jak napiętym jest w Ameryce stosunek rasy białej do czarnej. Tem większem uznaniem należy darzyć sposób i rodzaj rozwiązania tego trudnego problemu w pracy Whitego. W sposób jasny i przejrzysty i poruszający wszelkie ważne momenty traktuje autor w I rozdziale stosunki kulturalne i społeczne przesłanki, problem zaś: „biały czy czarny", rozwiązuje w ten sposób, że „the

whole body of Negro-folk-song is shot trough with unmisticable sings of this (white) influence. But it cannot be doubded that the folk-song assimilated these influence and retained its essential homogenity" (str. 4), przyczem tu i ówdzie dają się stwierdzić rudimenta z dawniejszej epoki. Tę odpowiedź można oczywiście uznać za ważną tylko w ogólnym sensie. Jak zaś w szczególności układają się pod względem muzycznym te uwarstwienia (a to nas najbardziej właśnie interesuje), to wymaga bardzo szczegółowych badań. Jeśli się rozważa owe rytmy „warvellous", niepokonaną a tak rasową obojętność wobec sensu słowa i struktury zdań w stosunku do melodji, następnie moment improwizacyjny i warjacyjny i tendencję do natłoczenia („accumulative tendence"), to możnaby wypowiedzieć przypuszczenie, że pod względem muzycznym czynnik afrykański jest jeszcze dość silny, jakkolwiek tacy badacze, jak J. Tiersot, uznają za konieczne zająć stanowisko negatywne. W następujących 13 rozdziałach i w dodatku nutowym, obejmujący 15 melodyj podaje autor przeszło 800 pieśni (tekstów). Jakkolwiek folklorysta muzyczny nie znajduje bezpośredniego, muzykologicznego materjału, to jednak znajduje on wiele niemniej ważnych dla siebie ogólnych kwestyj, pośrednio dotyczących jego pola pracy. Z załączonych 15 melodyj w szczególności № 3 i 15 zdradzają uderzające podobieństwo z melodjami Indjan (amerykańskich), które wydał J. C. Fillmore w „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft" (1901, z. 3). Czy w kwestji „czarno-białej" nie lekceważy się przypadkiem wpływu „czerwonego" (czerwonoskórych Indjan)?

Dr. J. Pulikowski (Wiedeń)

Lach Robert: *1. Vorläufiger Bericht über die* im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der *Gesänge russischer Kriegsgefangener* im August und September 1916. Wiedeń 1917, A. Hölder, 8°, 48 str. tekstu i str. 51—62 przykładów nutowych; *2.* Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kais. Akademie der Wiss. erfolgte Aufnahme (etc. j. w.) im August bis Oktober 1917, (część II), tamże 1918, 8°, 48 str. tekstu i str. 49—63 przykładów nutowych. *3. Gesänge russischer Kriegsgefangener,* aufgenommen und herausgegeben von R. Lach; tom I: Finnisch ugrische Völker, 1. Abteilung: Wotjakische, syrjanische und permiakische Gesänge, tamże 1926, 8°, 28 str. tekstu i str. 29—72 przykładów nutowych; tom I, 3. Abteilung: Tscheremissische Gesänge, tamże 1929, 8°, 19 str. tekstu i str. 21—79 przykładów nutowych; tom II: Turktatarische Völker, 1. Abteilung: Krimtatarische Gesänge, tamże 1930, 8°, 187 str.; tom III: Kaukasusvölker, 1. Abteilung: Georgische Gesänge, tamże 1928, 8°, 22 str. tekstu i str. 23—110 przykładów nutowych; tom III, 2. Abteilung: Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge, tamże 1931, 8°, 63 str.

Materjał zebrany przez Lacha zawiera śpiewy wykonywane przez jeńców rosyjskich w Austrji w czasie wojny światowej. Przewodnią zaś myślą zbieracza było zgromadzenie śpiewów tych narodów, które w badaniach muzykologicznych nie były dotychczas uwzględnione wcale lub w niewielkiej mierze. Notowanie melodyj odbywało się ze słuchu bez kontroli drugiej osoby. Z powodu braków w Archiwum fonograficznem w Wiedniu, powstałych z okazji wojny, mógł Lach dokonać tylko niewiele fonograficznych zdjęć (110), między niemi 42 zdjęcia śpiewów wielogłosowych. Płyty fonograficzne znajdują się w wymienionem Archiwum. Każdy zeszyt zawierający śpiewy („Gesänge") dzieli się na 3 części: 1. omówienie osób śpiewających, muzyczne spostrzeżenia i muzykologiczne wnioski, 2. pieśni z transkrypcją tekstu, 3. teksty w transkrypcji i przekład na język niemiecki. Co się tyczy naukowej wartości tych „śpiewów", to możnaby poczynić szereg uwag. W zasadzie musi się uznać za niewystarczające, wątpliwe w swej wiarygodności i nadające się tylko

do częściowego wyzyskania takie notowania melodyj, które nie odbywają się w ojczyźnie odnośnych narodów, gdyż przez to wyklucza się zbadanie najlepszych i najbardziej miarodajnych źródeł, dokładny, staranny i wolny od braków wybór melodyj, ścisłe zarejestrowanie, przez kogo, kiedy i przy jakiej sposobności były wykonywane odnośne śpiewy, następnie psychiczna konstelacja śpiewającej osoby, a więc wszystkie te niezmiernie ważne momenty dla badacza. To właśnie zmniejsza znacznie wartość publikacyj Lacha, jakkolwiek zarzut ten nie może dotykać jego samego, który przedsięwziął wszelkie w swym czasie kroki, aby zło oile możności zmniejszyć, z którego sam zdawał sobie najlepiej sprawę. Należy jednak posługiwać się temi melodjami w jak najbardziej ostrożny sposób. Niezawsze dokładnemi okazują się informacje co do śpiewaków i okoliczności. Porównanie wszystkich pieśni podanych jako „dziecięce“ z pieśniami inaczej określonemi nakazuje uznać, że tu niezawsze chodzi o pieśni „dziecięce“. Niezawsze można odpowiedzieć na pytanie, czy niektóre pieśni są istotnie właściwe tylko tym narodom, którym je Lach przypisał; ileż z pośród nich musiałoby odpaść przy porównaniu jako dobro przejęte lub naśladownictwo, ileż zaś musiałoby się do nich przyłączyć, choć są podane jako obce. Pozatem notowanie ze słuchu zmniejsza ich wiarygodność. Mimo wszelkiej kompetencji Lacha są jego notowania melodyj do przyjęcia tylko z ostrożnością. Wszak eksperymentalna psychologja tonów wykazała z całą dokładnością, jak bardzo opanowują nas nasze wyobrażenia i jak potężnem jest przy naszej akustycznej apercepcji słuchowe domięszanie zjawisk i jak nieprawdopodobne zachodzą różnice pomiędzy tem czego się słucha, a tem, co się słyszy. Jakkolwiek Lach dla celów kontroli kazał sporządzać fonograficzne zdjęcia, to jednak sam mówi, że „powtórne wykonanie jednej i tej samej pieśni przynosi z sobą odstępstwa w tonalnych rytmicznych i melodycznych szczegółach”, przez co uniemożliwia się porównanie służące dla kontroli. Ponieważ jednak fonogramy, oile zdołałem się przekonać, zawierają po większej części interwały, które się nie mieszczą w naszej 12-stopniowym systemie, a które wykluczają przypadkową, niezamierzoną i fałszywą intonację, gdyż się przy powtórzeniu znowu zjawiają, przeto jest rzeczą jasną, iż należy je uznać za zasadę muzyki tych narodów, różniącą się od naszej, a zatem utrwalić je w drodze dokładnej transkrypcji. Także rytmiczna strona transkrypcyj Lacha budzi powątpiewania co do swej wartości. Natomiast jako słuszne i bezwątpienia wolne od zarzutów należy uznać spostrzeżenia Lacha co do muzycznej architektoniki tych śpiewów (zasada maqamu, litanij, recytacji, psalmodji, melodji uzależnionej od mowy lub niezależnej, czysto muzycznej budowy melodji). W tym względzie materjał podany posiada wielką wartość i tworzy najobfitszą w wyniki część pracy. Nie mogę natomiast przyłączyć się do poglądów Lacha na podział poszczególnych typów melodyj na poszczególne fazy rozwojowo - historyczne. Są one wątpliwe, a nawet nie oparte na silnej podstawie. Wielkiej, bezpośredniej wartości dopatruję się w tych „śpiewach” z innego punktu widzenia: osobami, które „dostarczyły” tych pieśni, byli przeważnie młodzi ludzie, którzy wprawdzie znali ojczystą muzykę, ale przez swą psychiczną zdolność do ulegania wrażeniom byli dostępni obcym wpływom, i to bardzo (co zauważa autor). Jeśli się kiedyś będzie znało dokładnie i zupełnie prawdziwie melodje odnośnych narodów, to będzie można poczynić na tej podstawie pouczające i ważne spostrzeżenia, odnoszące się do różnic między rdzennemi a nieco zepsutemi wersjami i uzyskać w ten sposób bardzo cenny materjał do kwestji zdolności przejmowania, assymilacji i t. p. w muzycznem myśleniu i słyszeniu tych ludów. I jeszcze jedna kwestja nadaje się do poruszenia: jak już zauważyliśmy, psychiczna konstelacja śpiewaka — jeńca nie jest ta sama, jaka cechuje śpiewaka wolnego w swej ojczyźnie, a jest to moment który u ludów pierwotnych odgrywa

wielką rolę, jeśli chodzi o wykonywanie muzyki. Moment ten wobec wrodzonej tym śpiewakom zasady warjacyjnej i improwizacyjnej musi wchodzić w grę także przy kształtowaniu muzycznem, wobec czego stanowi dla psychologji muzycznej, hermeneutyki, bardzo cenny i podstawowy materjał przy później mającem nastąpić porównaniu. Pożądane jest wreszcie przy wydawaniu zbiorów śpiewów zastosowanie metody leksykalnego porządkowania ich, czego w wydanych przez Lacha publikacjach nie zauważamy. Nauka winna być zainteresowana nietylko zbadaniem i podaniem do ogólnego użytku źródeł, lecz także doskonaleniem techniki i metody pracy. *(Dopisek późniejszy).* Przy słuchaniu najnowszych płyt gramofonowych rosyjskich i przy porównywaniu rosyjskich transkrypcyj w prasach specjalnych, które mi uprzejmie udzieliła rosyjska misja handlowa w Wiedniu, mogłem przekonać się, że *wielogłosowe* śpiewy w transkrypcji Lacha co do swej istoty zgadzają się *najzupełniej* z transkrypcjami rosyjskiemi i ze zdjętemi fonograficznie przykładami. Ta zgodność uwalnia od wszelkich wątpliwości podany przez Lacha wielogłosowy materjał pieśni z Mingrelji i t. d. i zarazem otwiera nowe pozaeuropejskie źródło osobliwej w swym rodzaju, nawet dla historyka muzyki, wielogłosowości. Wszak między tą a dawną europejską wielogłosowością dają się stwierdzić daleko idące podobieństwa, które rzucają nowe światło na rozwojową historję naszej muzyki.

Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń)

v. Hornbostel Erich M.: Phonographierte Isländische Zwiegesänge. Odbitka z „Deutsche Island-Forschung", Wrocław 1930, str. 300—320, Verlag Quelle u. Meyer.

Już Angul Hammerich zwrócił w r. 1900 uwagę świata naukowego na Islandję jako ostatni zakątek na peryferji Europy, w którym przetrwała do naszych czasów starodawna praktyka *organum* kwintowego na dwa głosy wokalne. Większy zbiór takich *tvisöngvar* kwintowych, starszych i nowszych, przedłożył następnie pastor Bjarni Torsteinsson w r. 1909. Wreszcie w r. 1928 muzyk islandzki Jón Leifs sfonografował szereg przykładów tej wymierającej dziś już praktyki dla Archiwum Fonograficznego Berlińskiego, i na tych to fonogramach oparł prof. v. Hornbostel pracę niezmiernie ciekawą, która wnosi nowe, ważne momenty do dyskusji nad *źródłami wielogłosu europejskiego.* Chodzi więc o „muzykologję porównawczą" we właściwem, szerokiem znaczeniu. Zdaniem Hammericha, wypowiedzianem zresztą aksjomatycznie, bez bliższego uzasadnienia, dwugłos islandzki jest latoroślą historycznego organum kontynentalnego, importowaną przez kościół chrześcijański, a odporność jego wobec nowszych technik harmonicznych tłumaczyłoby się poprostu przez odosobnienie Islandji od reszty Europy. Hornbostel natomiast twierdzi w wyniku skrupulatnej analizy swego materjału, że „organum — a tem samem wielogłos w Europie wogóle powstało *nie w muzyce kościelnej, lecz w świeckiej,* i że już w najwcześniejszem średniowieczu uprawiano je *w śpiewie ludowym na wyspach Europy północno-zachodniej.* Od kategorycznego przyłączenia się do przypuszczeń Fétisa i innych co do północno-zachodniego pochodzenia naszego wielogłosu autor wstrzymuje się wprawdzie ze względu na również ważką hipotezę J. Handschina, wskazującą na późną starożytność jako źródło techniki organum, a na jokulatorów jako jej głównych pośredników. Tem niemniej i z tą hipotezą się nie zgadza. Przyjrzyjmy się pokrótce jego argumentom. O zasadniczej tożsamości islandzkiej techniki dwuśpiewowej z organum historycznem, jak je nam przekazała „Musica Enchiriadis", przekonałby pierwszy lepszy przykład.

Wiadomo że techniką podobną w różnych odmianach posługują się również i szczepy pierwotne różnych części świata, dalekie od wpływów europejskich, zaczem nie ulega kwestji możliwość jej powstania samorzutnego także u ludu islandzkiego. Więcej: melo-

dyka *tvisöngvar'ów* opiera się na kwalitatywnie odrębnych podstawach aniżeli melos gregorjański. „Rozwinięcie się jednej melodyki z drugiej jest nie do pomyślenia. Lud kwintuje coprawda i w kościele, lecz kościół ze zwyczajem tym walczy notorycznie już od XIV wieku. Biskup Wawrzyniec z Holár (1323 — 1330) nie życzył sobie w kościele „ni triplów ni dwugłosów (*tvisyngja)*, które są czczą igraszką, lecz chciał, by śpiewano prostym jednogłosem *(slèttan song, cantus planus)*, tak jak zapisany jest w kancjonałach". Jeszcze w nowszych czasach było rzeczą „dziwną i wyjątkową, jeżeli pastor tę sztukę (t. j. kwintowania) rozumiał i raczył ją praktykować, gdy po zagrodach tymczasem śpiewano organum przy każdej możliwej sposobności". Wskazuje też H. na fakt, że *tvisöngvar* utrzymane są prawie wyłącznie, może nawet z pewnej wewnętrznej konieczności, w modusie Fa z trytonem, którego w śpiewie kościelnym unikano. Tych samych melodyj, które w *tvisöngvar* występują z tekstami świeckimi, używa się także i do pieśni kościelnych, lecz nie dowodzi to o oczywiście o ich kościelnem pochodzeniu (podobnie jak w niektórych pieśniach świeckich i kościelnych ludu polskiego). „Jeżeli islandzka muzyka ludowa przejęła organum z kościoła, to dlaczegoż — pyta autor — nie przejęła i późniejszych form wielogłosu kościelnego, które przecież także występują w rękopisach islandzkich? Jeśli śpiewak islandzki był na to zbyt konserwatywny — co wydaje się prawdopodobnem — to jakimże sposobem mógł zdecydować się o parę set lat wstecz do porzucenia jednogłosu? Jeżeli obecnie obawiał się profanować formy uświęcone, to cóż innego byłby uczynił wówczas? Wskazawszy następnie jeszcze na znane ślady organum i wielogłosu ludowego w Anglji od VII wieku począwszy, dochodził autor do zacytowanego już twierdzenia o powstaniu organum z muzyki świeckiej, nadto jednak uważa za „prowdopodobne, nietylko z analogji, że *kościół*... po pierwotnem opieraniu się przejął je dopiero z biegiem czasu (allmählich) *z praktyki ludowej*". Interesuje nas jeszcze stanowisko, jakie autor zajmuje wobec hipotezy Handschina. „Najważniejszą, nową przesłanką tej hipotezy jest przyjęcie *instrumentalnego* pochodzenia paralel kwintowych, czemby się też tłomaczyły wyrazy techniczne „organum", „organica modulatio" i t. p. „W takim razie przemawiają za poglądem Handschina różne objawy kwintowania instrumentalnego w kulturach wschodnich lub n. p. fakt, że jako instrumenty towarzyszące sztuczkom jokulatorów średniowiecznych występują prymitywne organki razem ze swoim protoplastą, multankami (Panpfeife)". Ale oto zastrzeżenie: „Organum instrumentalne musiało (w razie trafności hipotezy Handschina) przejść do czystego śpiewu chórowego poprzez śpiew z towarzyszeniem instrumentalnem, n. p. tychże samych jokulatorów. Dwuśpiew islandzki natomiast, jedyny żyjący świadek, w niczem nie zdradza pochodzenia instrumentalnego, niema w nim ani wielkich, nieśpiewnych skoków interwałowych, ani używania falsetu, ani wokaliz; uprawnia nas zatem w mierze conajmniej tej samej a może większej, aby uważać go za wokalny a priori. Instrumentów używanych przez jokulatorów nie przyjął lud Europy północno-zachodniej. Wzmianki o kwintach instrumentalnych ukazują się daleko później (od XI wieku), aniżeli najdokładniejsze nawet opisy organum wokalnego, wówczas już kościelnego. Ale dlaczego świadectwa nasze ograniczają się do ziem północno-zachodnich, niema ich natomiast z innych krajów na peryferji (Europy), do których dotarli wprawdzie jokulatorzy, nie dotarły jednakże późniejsze formy wielogłosu europejskiego, n. p. z Bałkanów?". Kończąc stwierdza autor że „rozstrzygnięcie sprawy na korzyść jednej czy drugiej teorji nie jest jeszcze możliwe i należy zresztą do historyka. I on również nie będzie mógł w przyszłości badać problematu powstania wielogłosu europejskiego bez oparcia się na fonogramach dwuśpiewu islandzkich jako na źródle najważniejszem". Konkluzje te są bezwzględnie słuszne, co stwierdzając uznajemy w całej pełni wartość naukową pracy prof. v. Hornbostel'a, jak i ostrożność autora w formułowaniu wniosków. Czyż jednak koniecznie musimy uważać owe dwie teorje o pochodzeniu europejskiego organum za wykluczające się wzajemnie alternatywy? Jeżeli, jak H. słusznie

podniósł, śpiew kwintowy mógł powstać samorzutnie u Andamanezyjczyków i Fyrlandczyków, u Wanich i Wanyamwezów, jeżeli z innych znowuż źródeł na wyspach Salomonach kwitnie organum instrumentalne, dlaczegóż i organum europejskie nie może płynąć *z różnych źródeł,* które się ostatecznie spotkały we wspólnym wyniku? W rzeczy samej nic, jak dotąd, nie przeszkadza, ażeby przyjąć w Europie dwie idące ku sobie fale dwugłosu, jedną, wychodzącą od rodzimej praktyki wokalnej *wysp północno-zachodnich,* drugą od praktyki instrumentalnej czy też instrumentalno-wokalnej krajów położonych nad morzem śródziemnem, z zakresu *kultury hellenskiej i łacińskiej.* Jeżeli istotnie ta diafonja południowa polegała wybitnie na zasadzie instrumentalnej, to w wyniku myśl północna, wokalna, wzięła górę, może po części z przyczyn etnicznych, po części w związku z instrumentofobją kościoła rzymskiego. W samych jednak nazwach „diaphonia" i „organum" dopatrzylibyśmy się przeniesienia na dwugłos północny pojęć wziętych z helleńsko-łacińskiego świata. Może w przyszłości uda się określić bliżej pochód i zmaganie się tych dwóch inicjatyw.

Dr. Ł. Kamieński (Poznań)

T i e r s o t Julien: La chanson populaire et les écrivains romantiques. Paryż 1931. Librairie Plon. 8⁰, VIII, 327 str.

Badaczowi pieśni ludowych jest rzeczą znaną, że prace J. Tiersota wznoszą się ponad wszelkie braki, dzięki wielkiej znajomości literatury, obszernej znajomości rzeczy, godnemu zaufania sposobowi pracy i trafnym sądom, posiadając przeto wartość zasadniczych dzieł w literaturze dotyczącej pieśni ludowych. Początkujący pracownik w dziedzinie folkloru może na ich podstawie przyswoić sobie różne metody i problematy tej nauki. Wobec dyletanckich i przesadzonych „teoryj" Tapperta lub Fleischera i wobec pełnych polotu, lecz jeszcze niewyjaśnionych a oznaczających tylko początek nowych metod badawczych prac Mersmanna stanowią prace Tiersota godny pochwały wyjątek z powodu swego objektywnego, a tak muzykalnego pojmowania melodyj, ich analizy i porównania, które prowadzą do zdrowych wyników i sądów, a przytem strzegą się przed konstruowaniem za wszelką cenę „podobieństw" pomiędzy melodjami, a więc unikają tego błędu, nawet choroby, grasującej w wielu pracach porównawczych w zakresie melodyj ludowych. Także na kwestje pochodzenia i wieku melodyj daje Tiersot zawsze trafne odpowiedzi, wolne od wszelkiej przesady. We wstępie do omawianej pracy zwraca się autor z temperamentem przeciw poglądowi, jakoby pieśń ludowa była „zatopionem dobrem kulturalnem" i broni zasady o twórczości ludu, pisząc: „la verité est que la chanson populaire, orale et traditionelle, art des illetrés, sourd d'une veine tout autre que celle d'ou son issues les productions de la littérature et de l'art savants" (str. I). Opisuje w wielkim zarysie ruch na polu pieśni ludowej we Francji, mówi o społecznych przewrotach i o romantykach, wskazuje na ich zasługę około sprawy pieśni ludowej i stawia sobie za cel (str. VII): „les pages qui vont suivre les (romantiques) montreront a l'oeuvre, rappelleront ce qu'ils ont fait et diront quelle fut la valeur de leur initiative. Surtout elles grouperont en un ensemble ce qu'ils ont éparpillé dans la diversité de leurs écrits". Ponieważ jednak romantycy zwracali uwagę przedewszystkiem na teksty, zaniedbując melodje, przeto „ce sera le principal et rare intéret de cette étude d'ajouter aux textes littéraires cités par nos grands écrivains les mélodies qui en sont inséparables et qui leur donne la vie. Nous expliquerons, au cours des développements, comment nous sommes parvenus a réaliser cette reconstitution totale, grace a elle, nous avons pu, cent ans apres le romantisme, reproduire l'intégralité d'antiques chants que les romantiques furent les premiers a rende a la vie". W pracy swej zajmuje się Tiersot w dalszym przebiegu poglądami romantycznych pisarzy francuskich a w znakomitem przedstawieniu rzeczy podaje i uzupełnia to wszystko, co tych pisarzy łączyło z pieśnią ludową, zaokrągla plastyczny obraz

z pomocą wielu muzycznych i historyczno-muzycznych uwag podając liczne, częściowo przez siebie samego zebrane melodje ludowe. Dzięki temu otrzymujemy muzyczny i literacki wgląd we francuską romantykę i francuski ruch na polu pieśni ludowej.

Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń)

Müller-Blattau Josef: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. 2. A. Kassel 1931. Bärenreiter-Verlag. 8⁰, VII, 164 str.

Drugie wydanie powyższej pracy jest znacznem rozszerzeniem poprzedniego wydania z r. 1923. Rozszerzone tu zostały poszczególne części pracy, oraz jako dodatek zamieszczono rozprawę o „Kunst der Fuge" Bacha. Praca niniejsza rozpada się zasadniczo na 3 części: 1. historja imitacji do pojawienia się wstępnych form fugi, 2. rozwój fugi do czasów Bacha, 3. fuga od epoki klasycznej do czasów najnowszych. Nie może nam się dziś wydawać dziwnem, że autor w pracy, zajmującej się historją fugi, zajmuje się naprzód historją imitacji. Wyniki dotychczasowych badań (Klauwell, Adler, Riemann) nie zdołały jeszcze wskazać ciągłości linji w rozwoju imitacji, sięgającej aż do czasów powstania wstępnych form fugi. Genezę zaś tych ostatnich nie byłoby możliwem wyprowadzić bez przedstawienia rozwoju imitacji w czasach poprzednich, wobec czego wprowadzenie w pracy o historji fugi wstępu o rozwoju imitacji jest nietylko zupełnie uzasadnione, ale nawet konieczne. Wprowadzenie w rozpatrywania autora tworzą organa tripla et quadrupla szkoły paryskiej, co zresztą jest zupełnie słuszne, ponieważ w tych dopiero utworach było możliwe wzajemne współżycie motywiczne głosów, które doprowadziło do powstania techniki wymiany głosów i imitacji. Niestety jednak autor przyznaje rację bytu w tych utworach (jak również w conductach i motetach) jedynie technice wymiany głosów, wyklucza zaś możliwość istnienia imitacyj, motywując to tem, że w tych czasach nie było jeszcze poczucia przesunięcia czasowego. Pogląd ten wymaga jednak rewizji. Już teoretycy ówcześni zdawali sobie dobrze sprawę ze znaczenia przesunięcia czasowego, skoro Johannes de Garlandia w definicji „coloru" stawia je jako jeden z warunków dla powstania wymiany głosów: „Repetitio diverse vocis est idem sonus repetitus *in tempore diverso* a diversis vocibus" (Couss. Script. I. 116a). Ze względu na to, że przesunięcie czasowe jest wspólne tak dla wymiany głosów jak i dla imitacji, nie może ono być brane pod uwagę jako wyłączne kryterjum przy ich ustalaniu. Decydującym czynnikiem w tym wypadku mogą być tylko te cechy, które różnią obie techniki pomiędzy sobą; a zatem przy wymianie głosów chodzi o zachowanie identycznego ustosunkowania fraz, pomimo że ustosunkowanie głosów zostało zmienione, zaś dla imitacji charakterystycznem jest zmiana w ustosunkowaniu fraz oraz ich wzajemne zazębienie. Autor jednak nie przedstawia istotnych cech obydwóch tych technik, ani też nie podaje różnic, jakie zachodzą pomiędzy niemi. Opierając się na powyżej podanej charakterystyce wymiany głosów i imitacji, stwierdzamy, że imitacje zachodzą już zarówno w organach jak i conductach. Organum „Viderunt" Perotina może być właśnie klasycznym przykładem pod tym względem. Znajdujemy tam bowiem imitacje, a względnie izomorficzne grupy imitacyjne, które dzięki swemu izomorfizmowi są już zarodkami imitacji kanonicznej. Oile natomiast wykluczylibyśmy istnienie imitacji przed powstaniem kanonu „Sumer is icumen in" (1240), to w takim razie napotykamy na wielkie trudności przy historycznem uzasadnieniu tego wspaniałego zabytku. Dlatego też w żaden sposób nie możemy się pogodzić z metodą historycznego uzasadnienia tego kanonu, przeprowadzoną przez autora na podstawie techniki wymiany głosów i ujętą w następujących słowach: „der einstimmig notierte Stimmtausch ist der Kanon!" Jedynie „pedes" w tym utworze stosują technikę tego rodzaju, zaś kanon, t. j. czterogłosowy kompleks głosów górnych już zgóry wyklucza wymianę głosów jako technikę nieistotną dla swej konstrukcji. Dla kanonu istotą konstrukcji jest technika imitacyjna, podobnie jak dla niektórych rodzajów rondel-

lusa techniki wymiany głosów. Obie te techniki, pomimo że wychodzą z jednego źródła, t. j. powtórzenia, w zasadzie przedstawiają dwa różne sposoby odniesienia identycznego materjału melodycznego pomiędzy głosy. Technika wymiany głosów — to permutacja płaszczyzn melodycznych jednego głosu, dokonana w głosach innych, czego przykładem niech będzie n. p. rondellus „Fulget coelestis curia" z Worcester Medieval Harmony Hughesa (1928, str. 141 — 142):

a b c d e f
c a b f d e
b c a e f d

podczas gdy w imitacji kolejność następstwa fraz składających się na propostę nie może być w rispoście pod żadnym warunkiem zmieniona. — Przy rozpatrywaniu techniki imitacyjnej XIV wieku zajmuje się autor jedynie imitacjami kanonicznemi bez zwracania uwagi na inne rodzaje imitacyj, które ze względu na dalszy rozwój tej techniki nie pozostają bez znaczenia. Według jego poglądu imitacje pojawiające się w motecie Ciconii „O anima Christi" (J. Wolf, Gesch. d. Mensural-Not., II. 51) oraz w Magnificat octavi toni" Dufaya (Denkmäler d. Tonk. i. Oesterreich, VII. 174) nie są jeszcze imitacjami kontrapunktycznemi, bo dopiero u Okeghema imitacja nabiera tego znaczenia, a jest ono dla autora równoznaczne z techniką przeimitowaną, t. j. techniką o wyraźnym charakterze formalno-tektonicznym. Pomijając fakt, że powyżej wymienione przykłady nie przedstawiają istotnych cech techniki imitacyjnej wspomnianych kompozytorów, oraz że znaczenie kontrapunktyczne imitacji jako środka techniki polifonicznej nie musi być uzależniane od jej cech formalno-tektonicznych, chcemy jedynie zaznaczyć, że zapoczątkowanie techniki przeimitowanej nastąpiło o wiele wcześniej, niż sądzi autor, bo już od ustępów mszalnych Ciconii, przez chanson Dufaya i Binchoisa, idzie rozwój tej techniki do Okeghema. Wykształcenie techniki przeimitowanej, które dokonało się w II i III szkole niderlandzkiej, co też przedstawia autor, z punktu widzenia rozwoju fugi wzgl. wstępnych jej form, jest szczególnej wagi, ponieważ dalszy jej rozwój przenosi się z form wokalnych na instrumentalne, staje się podstawą, na której powstają ricercar, fantazja, canzona i tiento. I właśnie te formy są przedmiotem rozpatrywania początkowych ustępów II części pracy. Mając na względzie rozwój fugi, powinien był autor przy rozpatrywaniu wstępnych jej form zwrócić szczególną uwagę na kształtowanie się tej jednostki, która jest wykładnikiem polifonicznych i formalno-konstruktywnych sił, a więc *tematu*. Żeby zdać sobie sprawę po jakiej linji dążył rozwój muzyki do wykształcenia tej jednostki, za mało jest zająć się tylko sposobem rozprzestrzenienia materjału melodycznego, traktując przytem to zjawisko z punktu widzenia poprzedniego rozwoju muzyki wokalnej, lecz trzeba również zwrócić uwagę na przemianę, jaka dokonała się w XVI w., a była spowodowana przez zmianę wzajemnego odniesienia do siebie sił ekspanzywnych i centralnych w formach przeimitowanych tych czasów. Na tej też płaszczyźnie przyszło do rozdzielenia form wokalnych od form instrumentalnych tego rodzaju. W polifonji wokalnej XVI w. widzimy przewagę sił ekspanzywnych, która stała w zależności od tekstu słownego, wskutek czego powstawała różnorodność w przeimitowanem rozczłonkowaniu utworu. Zrozumiałą jest rzeczą dlaczego to samo zjawisko spotykamy w pierwszych ricercarach, fantazjach i t. p., lecz oile chodzi nam o wykazanie rozwoju tematu fugi, to przedewszystkiem powinniśmy wykazać, jakie znaczenie ma dążenie do powtarzania i uogólniania materjału motywicznego, spowodowane przez siły centralne w tych formach. Należy wskazać jakie były możliwości tego uogólnienia, ponieważ same ricercary Buusa i Fr: da Milano którymi autor głównie się zajmuje, nie wyczerpują wszystkich. Opierając dopiero na takich podstawach swe badania, zauważymy stałą linję genetyczną, prowadzącą do pierwszych ricercarów poprzez Andrea Gabrielego do ricercaru „decimo tono" Giovanniego Gabrielego. Nie był w błędzie Hugo Riemann nazywając ten ostatni ricercar: „die älteste wirkliche Fuge mit

Divertissement"! Autor zaś jest zdania, że „pierwszy motyw imitacyjny" nie jest w nim podstawą ogólnego ukształtowania. Dokładna jednak analiza utworu, której niestety z braku miejsca nie możemy tu dołączyć, wykazuje coś wręcz przeciwnego. Uzasadnienie zaś autora, że „scheinbare thematische Ausgestaltung der Takte ist nur koloristische Verbrämung", czego dowodem ma być canzona G. Gabrielego (por. Winterfelda: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, III. 65), a co na podstawie tego utworu nie można z całą ścisłością stwierdzić, jest dla nas bez znaczenia, ponieważ przez stały swój powrót oraz swoje znaczenie dla konstrukcji staje się tematem. Ricercar G. Gabrielego nie reprezentuje drogi, po której podąży rozwój muzyki ku wykształceniu tematu fugi, ponieważ jest już rzeczywistą fugą. Drogę zaś taką mogą stanowić ricercary innego kompozytora, a mianowicie Annibala Padovana, którego autor niestety przy swych rozpatrywaniach pominął, a który jest łącznem ogniwem pomiędzy twórczością Andrea a Giovanniego Gabrielego. Z powyższych więc wywodów pogląd autora, że dopiero od Sweelincka użycie terminu „temat" jest w pełni uzasadnione, budzi poważne wątpliwości. Jak temat, tak i forma istniała już przed Sweelinckiem; zasługą zaś jego są inne zdobycze (z których również autor zdaje sobie sprawę w ogólnych zarysach), jak: spotęgowanie centralnych sił formy fantazji przez przyjęcie elementu warjacyjnego, stworzenie równowagi w budowie, która niekiedy może być identyfikowana z symetrją budowy, rozbudowanie kontrapunktów stałych, oraz wskazanie nowych możliwości dla konstrukcji tematu. W dalszych rozpatrywaniach zajmuje się autor kolejno wykazaniem znaczenia Scheidta i Frescobaldiego dla historji fugi. Zwraca uwagę na znaczenie canzony i występujące tam kontrapunkty stałe, różnie ze sobą kombinowane, co miało niewątpliwie wpływ na wykształcenie fug podwójnych i potrójnych. Oile natomiast chodziłoby o stwierdzenie, gdzie zostało zapoczątkowane tego rodzaju dążenie, to w każdym razie Frescobaldi nie jest pierwszym kompozytorem, który stosuje wzajemne kombinacje kontrapunktów stałych, należy więc cofnąć się nieco wstecz, aż do Giov. Gabrielego, którego ricercar opublikowany przez Rittera (Zur Geschichte des Orgelspipls, II. 18) nie pozostaje bez znaczenia dla rozwoju fugi wielotematowej. Przedstawienie rozwoju fugi od Scheidta do J. S. Bacha ma charakter syntetyczny; autor tylko w rzadkich wypadkach ucieka się do analizy. Przytem trzyma się przyjętego już dawniej podziału (Ritter, Seiffert) na muzykę północno -, południowo i środkowo-niemiecką, przyczem wykazuje cechy stylistyczne każdego z tych kierunków, do których później nawiązuje Bach, rozwijając i wydoskonalając technikę kompozycji fugi. Proces ten, dokonywujący się w twórczości Bacha, przedstawia autor bardzo plastycznie, porównując jego opracowania fug Reinkena, Pachelbela i innych z ich oryginałami, następnie daje obraz fugi Bachowskiej, wskazuje jakie wpływy oddziaływały na ich konstrukcję, podaje różnice stylistyczne, zachodzące pomiędzy fugami organowemi a fortepianowemi, oraz pierwszą a drugą częścią „Wohltemp. Clavier". Trzecia część pracy poświęcona jest omówieniu historji oraz historji teorji fugi od epoki klasyków aż do czasów najnowszych. Autor w krótkości podaje charakterystykę fug poszczególnych kompozytorów i zwraca uwagę na znaczenie, jakie zyskała fuga w tym czasie. Na zakończenie niniejszego sprawozdania poczuwamy się do obowiązku podkreślić, że praca ta, mimo swych pewnych problematyczności, posiada znaczenie tem większe, że dotychczas nie posiadała literatura naukowa żadnego dzieła, poświęconego historji fugi.

Mgr. J. M. Chomiński (Lwów)

K r o y e r Theodor. Der vollkommene Partiturspieler: Erste Folge. Lipsk 1930. Breitkopf u. Härtel. 4⁰, XVI, 52 str.

Publikacja prof. Kroyera ma cel pedagogiczny, jak wynikałoby z jej tytułu, przypominającego tytuł znanego dzieła Matthesona („Der vollkommene Kapellmeister", 1739). Celem tym jest wyuczenie się gry partyturowej na podstawie partycyj z głosami notowane-

mi w „starych kluczach“, co prowadzi również do poznania stylu polifonji linearnej w epoce staroklasycznej polifonji a cappella, z drugiej zaś strony jest najprostszą, choć z pewnością niełatwą drogą do opanowania partycyj orkiestrowej dawniejszych, nowszych i najnowszych czasów. Zaznacza też prof. Kroyer we wstępie, że jego publikacja zawierająca wstęp i wybór 42 utworów na 2—8 głosów, stanowi „wprowadzenie w styl a cappella i wstępną szkołę do transponującej partycji“. Rzecz prosta, że we wstępie podaje autor, bardziej systematycznie i wyczerpująco niż wszyscy jego poprzednicy, system kluczowych zestawień w partycjach, zarówno odnośnie do „chiavi“ jak i „chiavette“ (ch. naturali i ch. trasportate), dla wszystkich pozycyj i transpozycyj, dla wszystkich możliwych kombinacyj od 4- do wielo-kluczowych. Wskazuje na ujemne strony „wyciągów fortepianowych“, jeśli chodzi o zapoznawanie się z dawniejszą muzyką polifoniczną, zawierające często nietylko błędne sposoby ustosunkowywania się do dawnej muzyki wielogłosowej (linearnej), ale i błędy w obrazie nutowym, wywołujące fałszywe wyobrażenia. Nie pozwalają one na zgodną ze stylem konieczność śledzenia w linearnym przebiegu głosów, wymagającą niemal zupełnego przestawienia duchowego podczas poznawania (słuchania) dzieł tego stylu. Metoda ta wymaga wiele trudów, wzmagających się, im dalej w jej opanowaniu postępujemy. Ale też tylko opanowanie partycyj posługującej się „staremi kluczami“ i ich kombinacjami prowadzi do osiągnięcia najwyższego celu, tj. niezachwianego niczem zrozumienia stylu polifonicznego, i to bez względu na jego epokę. Nie potrzeba tu dodawać, jak znakomitym jest ten środek dla celu wyrobienia siły i przytomności w myśleniu muzycznem. Tu wszelkie ułatwienia stają się dyletantyzmem, a przytem bardzo ułatwiają... utrudnienie zrozumienia ducha polifonji linearnej. Autor podaje we wstępie szereg znakomitych uwag dotyczących ćwiczenia w grze partyturowej, uwag opartych na mocnych podstawach pedagogicznych i psychologicznych. Materjał zaś ćwiczeniowy stanowią 42 utwory z XVI wieku motety, canzonetty, madrygały, chansons i t. p. na dwa do ośmiu głosów. Szereg z nich jest wydany po raz pierwszy. To podnosi wartość tego cennego wydawnictwa, którego dalsze zeszyty ukażą się później.

A. Chybiński

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok III/IV, Nr. 12—13. Warszawa 1931. Treść: Rektor Dr. Karol Szymanowski (Warszawa), Chopin — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni Chopina — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Akord „ hopinowski“ — Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów), Warjacje i technika warjacyjna Chopina — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), „Anonimowe ronda“ Chopina — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Nowe Chopiniana — Michał Kondracki (Warszawa), Muzyka ludowa jako materjał dla twórczości muzycznej — Dr. Henryk Opieński (Morges), Naturalizm i ekspresjonizm w muzyce XVI wieku — Michał Kondracki (Warszawa), Muzyka dawna a dzisiejsza. — Materjały historyczne: 1. Do biografji Wacława z Szamotuł, zm. 1572 (Prof. Dr. Adolf Chybiński — Lwów); 2. Recenzja dwóch dzieł Fryderyka Chopina (F. Starczewski — Warszawa); 3. Szpieg Henryk Mackrott — syn o muzykach (Stanisław Małachowski — Łempicki — Warszawa); 4. Pierwsze przedstawienie „Niemej z Portici“ Aubera w Warszawie (Wiktor Brumer — Warszawa). Sprawozdania: 1. Lorenz A., Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen, Berlin 1928 (Dr. Z. Lissa); 2. Kryzhanowski I. I., The biological bases of the evolution of music, Londyn 1928 (Dr. J. Pulikowski); 3. Cooke Gr., Tonality and expression, Londyn 1929 (Z. Lissa); 4. Premier Congres du Rythme

1926, Genève 1927 (Dr. St. Łobaczewska); 5. Becking G., Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928 (St. Łobaczewska); 6. Steglich R., Die elementare Dynamik des musikal. Rhythmus, Lipsk (St. Łobaczewska); 7. Blessinger K., Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie, Stuttgart 1930 (Dr. Br. Wójcik-Keuprulian); 8. Roeseling K., Beiträge zur Untersuchung der Grundhaltung romantischer Melodik, Kolonja 1928 (Br. Wójcik-Keuprulian); 9. Friedland M., Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, Lipsk 1930 (Br. Wójcik-Keuprulian); 10. Wartisch O., Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus, Kaiserslautern 1930 (St. Łobaczewska); 11. Lissa Z., O harmonice Aleksandra Skrjabina, 1930 (Dr. S. Barbag); 12. Collaer P., Strawiński, Bruksela 1930 (St. Łobaczewska); 13. Westphal K., Die moderne Musik, Berlin — Lipsk 1928 (St. Łobaczewska); 14. Nowa muzyka, Warszawa 1930 (Z. Lissa); 15. Szczepańska M., Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce z końca XV wieku, Warszawa 1930 (S. Barbag); 16. Jachimecki Z., Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów, Warszawa b. r. (Chybiński); 17. Dobrzycki St., Kolędy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek, Poznań 1930 (A. Chybiński); 18. Coeuroy A., Panorama de la Radio, Paryż 1930 (St. Łobaczewska); 19. Winzheimer B., Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung, Augsburg 1930 (Z. Lissa); 20. Trautwein F., Elektrische Musik, Berlin 1930 (Z. Lissa); 21. Weiss E. H., Phonographes et musique méchanique, Paryż 1930 (Z. Lissa); 22. Coeuroy A. et Clarence G., Le Phonographe, Paryż 1929 (Z. Lissa); 23. Fauré G., Opinions musicales, Paryż 1930; 24. Langford S., Musical criticism, Londyn 1929 (St. Łobaczewska); 25. Engel K., Discords mingled, Nowy Jork (St. Łobaczewska); 26. Fraser A. A., Essays on music, Londyn 1930 (St. Łobaczewska). Polskie czasopisma muzyczne (Kwartalnik muzyczny, Hosana, Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie, Muzyka, Muzyka kościelna, Muzyka w szkole, Przegląd muzyczny, Orkiestra, Śpiewak. Kronika. Od redakcji.

MUZYKA. Rok VIII, № 11 — 12 (85 — 86), Warszawa 20 grudnia 1931. Treść: Marja, królowa rumuńska, Ku czci wielkiego muzyka — St. Niewiadomski, Fryderyk Szopen między Polską a Francją — J. Mirski, Zapomniana artystka polska — W. Weber, Co wiemy dziś o muzyce murzyńskiej — J. Fitelberg, Problemy instrumentacji nowoczesnej — Rozmaitości (St. Zetowski, F. Starczewski), Impresje muzyczne (mgl), Z opery i sal koncert. (Warszawa, Kraków, Łódź, Lublin, Paryż, Wiedeń), Spotkania i wywiady, Radio i muzyka mechan., Trybuna artystów, Nekrologja, Nowe wydawnictwa (A. Książki: M. Gliński, St. Łobaczewska, W. Reich; B. Nuty: M. Gliński), Przegląd prasy Kronika. Rok IX, № 1 — 2 (87 — 88), Warszawa 1932. Treść: L. Rogowski, Z mego pamiętnika—Ks. H. Feicht, Nauczanie muzyki w dawnej Polsce— Br. Huberman, Muzyka w niebezpieczeństwie — Zapomniane korespondencje I. Paderewskiego — L. Stokowski, Sztuka dyrygencka Toscaniniego — M. Kondracki, Współcz. technika kompozytorska — Dr. J. Koffler, Problemy muz. w radio — E. Altberg, D'Indy w walce z wirtuozerją. Impresje muzyczne (St. Piasecki, M. Gliński), Z opery i sal koncert. (Warszawa, Lwów, Poznań, Berlin, Londyn, Chicago), Przegląd prasy, Nowe wydawnictwa (A. Książki: M. Gliński, J. Prosnak, W. Reich; B. Nuty: M. Gliński, J. Prosnak), Kronika.

MUZYKA KOŚCIELNA. Rok VI, № 12. Poznań grudzień 1931. Treść: Z. Latoszewski, O dyrygowaniu chórem kościelnym — Fr. Lipiński, O muzyce kościelnej na Śląsku — Kronika. Rok VII, № 1 — 2. Styczeń — luty 1932. Treść: II kongres muzyki kościelnej w Krakowie — Program kongresu — Przemówienie X. Metropolity A. S. Sapiehy — X. Dr. H. Feicht, O śpiewie kościelnym — X. Dr. H. Feicht, Pogląd na czyn Piusa X z perspektywy histor. — X. W. Faustman, W jakim kierunku winna pójść praca organistów i chórów w obecnym czasie przesilenia gosp. — Kroniki. Rok

VII, № 3—4. Marzec — kwiecień 1932. Treść: X. Dr. J. Korzonkiewicz, Liturgja mszy św. — X. Pr. Niesiołowski, Przez trud i walkę do powodzenia życiowego organisty — X. Wł. Wargowski, Kazimierz Garbusiński — Kroniki — Ruch wydawniczy.

MUZYKA W SZKOLE. Rok IV, № 5. Warszawa, Styczeń 1932. Treść: J. Kisza, W sprawie chórów nauczycielskich w Polsce — St. Wysocki, Rola linij akordowych w mej metodzie nauczania — J. Nowak, Higjena głosu — D. M. Blyler, Pięć poziomów nauczania muzyki (przekł. z ang.) — R. Heising, Egzamin Państwowy — Kroniki. Rok IV, № 6. Luty 1932. Treść: K. Hławicka, Nauczanie muzyki jako czynnik wychowawczy — P. Moos, O systemie „czterolinij" St. Wysockiego — Dr. St. Zetowski, Tysiąc walecznych opuszcza Warszawę — K. Hławiczka, Możliwości korelacji przedmiotów muz. z innemi przedm. nauczania—Lekcja w doskonałej klasie (JBB)—Różne wiadomości — Kronika — Nowe wydawnictwa. Rok IV, № 7. Marzec 1932. Treść: Dr. Zofja Lissa, Psychologja współczesna a wychowanie muzyczne — Fl. Szczepanowska, Metoda Jaques-Dalcrozea — Dr. St. Zetowski, Muzyka a nauka historji polskiej w szkole średn. — Fr. Konior, Twórczość relig. polska — J. Nowak, „Rodziny muzyczne"—A. Maciejewski, Orkiestra harmonijkowa w szkole powsz.—Dr. I. Schreiber, Lekcja śpiewu w szkole wiedeńskiej (przekł. z jęz. niem.) — Kronika.

ORKIESTRA. Rok III. № 1. Styczeń 1932. Treść: Dr. J. Reiss, Czar pięknego głosu (c. d.) — G. Cavone, Adolf Sax — W. Fabry, O różnych rodzajach dyrygentów (c. d.) — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — J. Adamski, Czynnik rasowy i narod. w muzyce (c. d.) — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — T. Szyfers, Kornet czy skrzydłówka — A. Przyorski, Jak grać marsza (c. d.) — Rozmaitości — Kronika. Rok III, № 2. Luty 1932, Treść. R. Strauss, List do orkiestranta (przekład z j. niem) — J. Reiss, Czar piękn. głosu (c. d.) — M. Dorożyński, Szkolenie elewów orkiestr wojskowych — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — W. Fabry, O różnych rodzajach dyrygentów (c. d.) — E. Wrocki, W. Maliszewski — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — J. Adamski, Czynnik rasowy i t. d. (j. w., c. d.) — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — A. Przyorski, Jak należy grać marsza (c. d.) — Co każdy muzyk powinien wiedzieć (c. d.) — Kroniki. Rok III, № 3. Marzec 1932. Treść: Dr. M. Papiermann, Fr. Józef Haydn — E. Jacques-Dalcroze, Znaczenie wychowania rytmicznego (przekład) — Dr. J. Reiss, Czar pięknego głosu (c. d.) — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — W. Fabry, O różnych rodzajach dyryg (c. d). — F. Łukasiewicz, Chopin — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — Dr. Zofja Lissa, Legenda i rzeczywistość maszyny mówiącej — J. Adamski, Czynnik rasowy i t. d. j. w. (c. d.) — Zespoły jazzowe — Rozmaitości — Kronika — Co każdy muzyk powinien wiedzieć (c.d.)

ŚPIEWAK. Rok XIII, № 1. Styczeń 1932. Treść: U progu nowego roku—St. M. Stoiński, Pieśń — W. Fabry, Współpraca genjalnego kompozytora z wielk. śpiewakiem (c. d.) — Kroniki — Komunikaty. Rok XIII, № 2. Luty 1932. Treść: F. Piestrak, Pieśni górnicze — 25-letni jubileusz „Harfy" warsz. — W. Fabry, Współpraca i t. d. j. w. (dok.) — Dr. J. Niezgoda, Wspólny repertoar Tow. śpiewaczych — Trzydziestolecie Filharmonji warsz. (St. M. Stoiński) — Kroniki — Nuty i książki. Rok XIII, № 3. Marzec 1932. Treść: St. M. Stoiński, „Słońce", oratorjum St. Kazury— W. Toczyłowska, O nauce śpiewu solowego — XVI Zjazd delegatów Zw. Śl. Kół śpiew. — Kroniki — Nuty książki i czasopisma — Komunikaty.

(Powyższą rubrykę zamknięto w dniu 15.IV. 1932)

KRONIKA
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

AUDYCJE:

W drugiej połowie sezonu koncertowego (styczeń—maj 1932) odbyły się następujące audycje:

88-a:

J. S. Bach: Sonata G a Cembalo e Viola da Gamba.

J. Haydn: Sonata D na fortepian.

L. Boccherini: Koncert B wiolonczelowy.

W. A. Mozart: Sonata na fagot i wiolonczelę.

L. Beethoven: Warjacje Es op. 25 na fortepian.

89-a:

A. Corelli: Concerto grosso g, op. 6, nr. 8. „Fatto per la Notte di Natale" na orkiestrę smyczkową i b. c. na klawesyn i organy.

Johann Bernhard Bach: I-a Uwertura na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową z b. c.

Johann Sebastjan Bach: a) Concerto D na cembalo i orkiestrę smyczkową,
b) z Suity angielskiej VI-ej: Sarabanda i Gawot.

90-a:

C. Monteverdi: Madrygały na chór: „Cor mio! Mentre vi miro" i „Quel Angellin che canta".

A. Scarlatti: Arietty na sopran: „O cessate di piagarmi" i „Se Florindo e fedele".

A. Lotti: Sonata G na skrzypce, altówkę (zm.Viola da gamba) i klawesyn (b. c.).

O. Damian P. S.. Concerto „Veni Consolator" na sopran, trąbkę (clarino) i b. c. na organy.

G. Ph. Telemann: Sonate polonese na skrzypce, altówkę i b. c. na klawesyn.

M. Marais: a) Chaconne,

G. Valencin: b) Menuet na altówkę i b. c.

I. Ph. Rameau: a) La poule,

L. C. Daquin: b) L'hirondelle, c) Le coucou na klawesyn.

91-a:

Adam Jarzębski: „Tamburitta", Concerto na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i b. c. na klawesyn.

P. Castrucci: „La cintola", Concerto g na skrzypce i orkiestrę smyczkową z b. c.

J. S. Bach: a) Concerto f na klawesyn i orkiestrę smyczkową,
b) z Suity D na orkiestrę i b. c.: Arja.

G. Ph. Telemann: Tafelmusik III № 1 z 1733 r., Suita B na 2 oboje, orkiestrę smyczkową i b. c.

92-a:

G. P. Palestrina: z Missa „Assumpta est Maria" na 6-głosowy chór: Kyrie. Sanctus. Benedictus.

S. S. Szarzyński: „Jesu spes mea“, Concerto na sopran, 2 skrzypiec, b. c. na wiolonczelę i organy.

G. F. Haendel: Concerto grosso g na obój solo i orkiestrę smyczkową z b. c.

J. S. Bach: Chorały organowe: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ i „O Lamm Gottes unschuldig“.

G. B. Pergolese: Stabat Mater na sopran i alt (solo i chóralnie), orkiestrę smyczkową i b. c. na organy i klawesyn.

93-a:

(200-lecie urodzin Haydna)

Joseph Haydn: Kwartet smyczkowy A, op. 20, № 6, Kwartet smyczkowy D, op. 76, № 5. Pieśni i arje: a) Un tetto umil, b) Recollection, c) Fidelity, d) Menuetto, e) z „La vera costanza“, opery komicznej: Arja Rozyny.

94-a:

(Utwory na lutnię)

Dawni polscy kompozytorowie na lutnię:

a) Jakób Polak (Jacobus Reys, dit la Polonais): Preludjum i Courante,

b) Bogusław Stanisław Bronikowski: Menuet i Polonez.

Niemieccy kompozytorowie:

Esaias Reusner d. Jg.: Sonatine,

Sylvius Leopold Weiss: Polonez,

Johann Sebastjan Bach: Menuet i Bourrée,

Adam Falckenhagen: Fuga A na lutnię solo,

Carl Kohaut: Concerto F na lutnię, 2 skrzypiec i wiolonczelę.

F. W. Rust: Sonata d na lutnię i skrzypce.

J. Haydn: Kwartet D na lutnię, skrzypce altówkę i wiolonczelę.

95-a:

Zorganizowana łącznie z Towarzystwem Wydawniczem Muzyki Polskiej:

Kazimierz Sikorski: II-gi Kwartet smyczkowy D (z r. 1918).

Michał Kondracki: „Obrazy na szkle“, Mała symfonja góralska na zespół 16 instrumentów.

Jan Maklakiewicz: Suita huculska na skrzypce i fortepian.

E. Pankiewicz: Pieśni: „Kołysanka“, „Kwiatek“.

Czesław Marek: Pieśni: „Pójdź, podaj mi dłoń“, „Pieśń dziewczęcia“.

96-a:

(dla dzieci małych i „dużych“)

G. F. Haendel: Sonata (napisana w 11 roku życia) B na obój, skrzypce i b. c.

W. A. Mozart: Drobne utwory na klawesyn (z notatnika 8 letniego Mozarta).

L. Beethoven: Duet na klarnet i fagot.

R. Palester: Symfonja dziecinna w 5 częściach na flet, 2 oboje, 2 klarnety, fagot, dzwonki, ksylofon, mały bęben, wielki bęben, talerz, trójkąt.

M. Musorgskij: „Ach, ty niegrzeczny chłopcze“!

Cl. Debussy: „Gwiazdka dla dzieci, które nie mają domu“.

Z. Noskowski: „Cichy wieczór. Bociek. Kukułeczka. Żuczek. Pszczółki. Dzień dobry“ (ze śpiewnika dla dzieci).

T. Mayzner: Kołysanka myszek. Śnieg.

WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Ukazał się w druku nowy XI zeszyt wydawnictwa:

Adam Jarzębski († 1649):

„Tamburitta“ a tre voci:

Violino, Viola, Violoncello e Cembalo (Violino, due Viole e Basso Continuo) według rękopisu z r. 1627 wydali i opracowali Marja Szczepańska i Kazimierz Sikorski.

OD REDAKCJI

W najbliższych zeszytach KWARTALNIKA MUZYCZNEGO zamieścimy m. i. następujące prace:

a) Z historji dawniejszej muzyki: Mgra J. M. Chomińskiego o technice imitacyjnej i jej rozwoju w XIII i XIV wieku (od Perotina do Ciconii); D-ra M. Szczepańskiej o twórczości Mikołaja z Radomia (wiek XV); D-ra A. Chybińskiego o tańcach polskich XVI wieku; D-ra M. Szczepańskiej o muzyce lutniowej w Polsce około r. 1600; tejże o Bartłomieju Pękielu jako kompozytorze lutniowym (zm. 1670); D-ra A. Chybińskiego o Janie Fabrycym z Żywca (wiek XVII); tegoż o tabulaturze organowej warszawskiej z XVII wieku; tegoż o twórczości Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (wiek XVII—XVIII); H. Kasparkówny o polskiej mszy a cappella między r. 1670 i 1734; X. D-ra H. Feichta do biografji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (zm. 1734); tegoż o nieznanym zbiorze polskich pieśni chóralnych z XVIII wieku; D-ra H. Opieńskiego o nieznanej symfonji Dankowskiego z końca XVIII wieku; P. Brunolda o dawnym instrumencie muzycznym zwanym „la vielle"; E. Borrela o ozdobnikach w dziełach J. Tartiniego — i t. d.

b) Z historji nowszej i współczesnej muzyki: D-ra St. Zetowskiego o muzyce Webera w twórczości Zygmunta Krasińskiego; D-ra L. Bronarskiego o basso ostinato w dziełach Chopina; D-ra B. Wójcik-Keuprulian o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego; D-ra A. Chybińskiego o pewnych wpływach Schuberta w dziełach Chopina; tegoż o nieznanych lwowskich autografach Liszta i innych muzyków; D-ra I. Freiheitera o harmonice E. Griega; D-ra Z. Lissa o harmonice G. Mahlera; D-ra H. Opieńskiego o korespondencji M. Karłowicza; D-ra A. Chybińskiego o ostatnich latach M. Karłowicza; D-ra St. Łobaczewskiej o dziełach fortepianowych K. Szymanowskiego; D-ra S. Barbaga o liryce wokalnej K. Szymanowskiego; D-ra H. Feichta o kompozycjach religijnych K. Szymanowskiego; D-ra St. Łobaczewskiej o K. Szymanowskim jako pisarzu muzycznym — i t. d.

c) Z teorji, estetyki i psychologji muzyki: D-ra J. Freiheitera z dydaktycznych zagadnień nauki harmonji; D-ra J. Kofflera o technice 12-tonowej i reformie pisowni w muzyce atonalnej; D-ra J. Pulikowskiego o sposobie notowania irracjonalnych rodzajów taktu; D-ra Z. Lissa o charakterystyce tonacyj; D-ra J. Pulikowskiego o znaczeniu badań barwy i tonu dla psychologji i estetyki muzyki; D-ra Z. Lissa o radju we współczesnej kulturze muzycznej — i t. d.

d) Z etnologji muzycznej: D-ra J. Pulikowskiego o pieśni ludowej w stosunku do muzykologji; tegoż o znaczeniu badań psychologicznych nad muzyką ludów prymitywnych; D-ra Br. Wójcik-Keuprulian o muzyce Bliskiego Wschodu: 2) muzyka turecka, 3) muzyka arabska, 4) muzyka perska, 5) muzyka żydowska, 6) muzyka orjentalna półwyspu bałkańskiego; H. Windakiewiczowej o pentatonice w polskich melodjach ludowych; D-ra M. Szczepańskiej w kwestji folkloru w polskiej muzyce lutniowej XVII wieku; D-ra J. Pulikowskiego o sześciu pieśniach ludowych śląskich z r. 1810; D-ra A. Chybińskiego o dawniejszej muzyce ludowej na Podhalu; X. Wł. Skierkowskiego o muzykalności ludu polskiego w Puszczy Kurpiowskiej; J. J. Dunicza o polonezie w polskiej muzyce ludowej; W. Bagarówny o obertasie; T. Głodzińskiego o krakowiaku; J. Wihtola o pieśni ludowej na Łotwie — i t. d.

e) Z innych działów: D-ra J. Pulikowskiego o nowem usystematyzowaniu muzykologji; D-ra A. Chybińskiego w kwestji muzykologji w Polsce; D-ra K. Huttera o muzykologji w Czechach — i t. d.

f) Referaty: D-ra S. Barbaga, D-ra L. Bronarskiego, Mgra J. M. Chomińskiego, D-ra A. Chybińskiego, D-ra I. Freiheitera, D-ra Ł. Kamieńskiego, D-ra J. Kofflera, D-ra Z. Lissa, D-ra St. Łobaczewskiej, D-ra J. Pulikowskiego, Br. Romaniszyna, D-ra A. Sołtysa, D-ra M. Szczepańskiej, D-ra Br. Wójcik-Keupruljan i innych.

TREŚĆ ZESZYTU:

Dokumenty i materjały do historji muzyki polskiej:

Sprawozdania:

Polskie czasopisma muzyczne:

Kronika:

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE A VARSOVIE

Rédacteurs en chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Św. Krzyska 16.

Nr. 14—15 JANVIER — AVRIL 1932

TABLE DES MATIÈRES:

Documents et matériaux ayant rapport à l'histoire de la musique polonaise:

Comptes—rendus: